МАСТАЦТВА

02 /2015

Асоба: фотамастак Георгій Ліхтаровіч

•

«Матухна Кураж і яе дзеці» без чарнавікоў

•

М-праект: што творцы чакаюць ад «Мастацтва»



Змест

На першай старонцы вокладкі: **Ірына Ануфрыева ў спектаклі «У пустаце».** «ПлаSтформа-2015».
На другой старонцы: **Група «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk». Geotrupidae.** Перформанс. 2015.
Фота Сяргея Ждановіча.

«МАСТАЦТВА» № 2 (383). ЛЮТЫ, 2015.
Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.
Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА.
Мастацкія рэдактары ВЯЧАСЛАЎ ПАЎЛАВЕЦ, НАТАЛЛЯ ОВАД. Літаратурны рэдактар ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА. Фотакарэспандэнт СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ.
Набор: ІНА АДЗІНЕЦ. Вёрстка: НАТАЛЛЯ ОВАД, АКСАНА КАРТАШОВА.
Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».
Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. E-mail: art_mag@tut.by

Падпісана ў друк 20.02.2015. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «NewBaskervilleODTT». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 1415. Заказ 490.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.



Сяргей Харэўскі,
«М»-аглядальнік

Адвозячы дачку ў дзіцячы садок, я праязджаю ў Мінску тузін казіно. Натуральна, мне даводзіцца адказваць на безліч дзіцячых пытанняў. Прытым на вочы не трапляецца аніводнага музея ці галерэі. Гадамі ў нашай сталіцы складалася практыка разгрупавання музейных і галерэйных аб'ектаў: яны перамяшчаліся ўсё далей ад цэнтра, а ўрэшце і зусім за горад — у Раўбічы, Строчыцы.

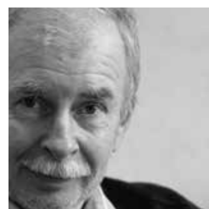
Каб уплываць на фармаванне нашай ідэнтычнасці, музеі і галерэі мусяць быць непарыўна прывязаныя да цэнтраў публічнага грамадскага жыцця. Культуру можна папулярызаваць і даносіць да спажыўца паводле тых самых прынцыпаў, на якіх працуе рынак. А якую мэту ставяць перад сабою стваральнікі галерэі ці музея, выносячы іх максімальна ад цэнтра горада? Што людзі будуць траціць час, перасаджваючыся з транспарту на транспарт? Пастаўце сябе на месца чалавека з Віцебска ці Парыжа, які спрабуе самастойна знайсці шыкоўны Музей старажытнабеларускай культуры ці Мінскую гарадскую галерэю твораў Леаніда Шчамялёва. Досвед будзе несуцяшальны.

Бессэнсоўна шукаць музейныя ці галерэйныя паштоўкі, флаеры і буклеты ў беларускіх гатэлях ці ў таксістаў. Не нашмат лепшыя справы і ў віртуальнай прасторы, дзе музейныя сайты існуюць часта фармальна — нібы на пажоўклых старонках тэлефонных даведнікаў. За апошнія дваццаць гадоў мы неўпрыкмет страцілі мастацкія салоны на Кастрычніцкай плошчы, у Верхнім горадзе — там цяпер казіно, крама і рэстаран, што нібыта ў здзек захавалі назву «Галерэя»... Сёння ў Палац мастацтва, які некалі ўяўляў сабою сапраўдны храм культуры, заходзіш нібы на базар, дзе цябе сустракаюць найперш гандляры.

Музеі і галерэі, менавіта як храмы, мусяць быць месцамі рэгулярнага, сталага наведвання ў кропках максімальна зручных і для выпадковых гасцей, і для пастаянных гледачоў. А вакол такіх цэнтраў прыцягнення ўжо сам сабою пачынае працаваць і сапраўдны рынак — у выглядзе прадуктаў культуры, паліграфіі, сэрвісу, гастраноміі. А не наадварот.

Сёння я мушу тлумачыць малой дачцэ, што такое казіно, тузін якіх мы праминаем па дарозе дамоў. Яе дзіцячыя пытанні заводзяць мяне ў лабірынт тупікоў. А хацелася б распавядаць пра музеі...

МУЗЫКА



Асабісты кабінет
Дзмітрыя Падбярэзскага

Незвычайны юбілей

40 гадоў таму, 24 студзеня 1975 года, адбыўся запіс альбома «The Köln Concert», самай тыражаванай праграмы сольнага выканання на фартэпіяна. Аднак усё ішло да таго, што канцэрт Кіта Джарэта наогул не павінен быў запісвацца. На выступленне ў будынак Кёльнскай оперы Джарэт прыехаў прастуджаны, да таго ж раяль, на якім ён мусіў іграць, быў не ў лепшым стане. Гукарэжысёр адно на ўсялякі выпадак паставіў мікрафоны. І адбыўся цуд. Джарэт выконваў татальную імправізацыю, не маючы аніводнай загадзя падрыхтаванай фразы. Пачаў ён з імітацыі званка, які запрашаў слухачоў у залу, пасля чаго імправізаваў больш за гадзіну. Манфрэд Эйхер, шэф фірмы «ECM», якая выдала альбом, адзначыў: «Магчыма, ён іграў менавіта так таму, што гэта быў дрэнны інструмент. Не ў стане палюбіць яго, ён быў змушаны адшукаць іншы спосаб выціснуць з яго ўсё, што толькі можна было». Усяго прагучалі дзве свабодныя імправізацыі працягласцю каля паўгадзіны кожная і адна п'еса на біс. У альбомнай жа версіі канцэрт быў разбіты на 4 часткі.



Паказчыкам таго, што гэты выступ стаў знакавым у гісторыі сусветнага джаза, з'яўляецца колькасць прададзеных экзэмпляраў: толькі афіцыйныя тыражы альбома перакрочылі лічбу ў 3,5 мільёны асобнікаў. Пазней Кіт Джарэт даў падобныя сольныя канцэрты ў Парыжы, Вене, тэатры «Ла Скала». Аднак ніводзін з іх не меў такога поспеху, як выступленне ў Кёльне.

100 галоўных песень

Інтэрнэт-партал tuzin.fm, што займаецца папулярызацыяй беларускай музыкі, выступіў з цікавай ініцыятывай. Рэдакцыя звярнулася да звязаных з музыкай людзей з просьбай даслаць спіс са 100 песень, якія, на іх думку, складаюць залаты фонд айчыннай музычнай культуры, пачынаючы з тых часоў, калі адбыліся першыя гуказапісы народных і аўтарскіх твораў.

Крок рэдакцыі партала можна назваць і надзвычай слушным, і дастаткова рызыкоўным. Слушным, бо, здараецца, некалі папулярныя творы песеннага жанру з гадамі забываюцца. А рызыкоўным — бо густы ды веды маладых істотна адрозніваюцца ад таго, што прысутнічае ў памяці людзей старэйшых. Як патлумачыў рэдактар tuzin.fm Сяргей Будкін, рэсурс звярнуўся да журналістаў, музыкаў, навукоўцаў, паэтаў, кампазітараў розных узроставых катэгорый, прычым колькасць умоўна сталых удзельнікаў анкетавання прыблізна такая ж, як і ўмоўна маладых. Ужо першыя атрыманыя адказы засведчылі: некаторым было складана назваць і 50 песень, а нехта лёгка перакрочваў вызначаныя сто пунктаў. Як часта бывае ў падобных сітуацыях, многія з анкетаваных затрымліваліся з адказамі, а таму знаёмства з сотняй найбольш папулярных беларускіх песень адбудзецца на самім партале верагодна ўжо на пачатку вясны.

Неналаджаная «Ліра»

Шчыра кажучы, інтарэс да вынікаў Нацыянальнай музычнай прэміі для мяне асабіста зменшыўся амаль да нуля. Прычынай — тое, што спосабы вызначэння лепшых у розных катэгорыях пастаянна мяняюцца, сам рэгламент прэміі застаецца вельмі сумнеўным, а апошняя па



часе цырымонія наогул ператварылася ў выключна тэлевізійнае шоу.
Аніяк не магу пагадзіцца з папярэднім адборам намінантаў на падставе ратацыі песень у эфіры радыёстанцый, калі ўлічыць, што многія выканаўцы з розных прычын у гэтых ратацыях адсутнічаюць. Дайшло да анекдатычнай сітуацыі: інструментальная кампазіцыя Святаслава Пазняка паводле дадзеных Цэнтра інтэлектуальнай уласнасці па выніках 2014 года займала трэцяе месца, апярэдзіўшы шматлікія творы ў выкананні поп-«зорак», у той час як намінацыю «інструментальная музыка» арганізатары апошняй «Ліры» наогул ліквідавалі, праігнараваўшы цэлы жанравы пласт. Варта было б вызначыцца і з назвай прэміі. Як можна надаваць ёй ранг нацыянальнай, калі яна абмежаваная выключна поп-музыкай? Што, прадстаўнікі акадэмічных жанраў не дараслі да «Ліры»? У адрозненне ад ратацыйных «зорак» ім, канешне, было б складана выступаць пад фанаграму, але, з іншага боку, давайце памяркуем: а ці многія ўладальнікі «Ліры-2014» здольныя даць паўнавартасны, галоўнае — жывы канцэрт працягласцю хоць бы з гадзіну? Ці збяруць яны, нарэшце, больш-менш вялікую залу?
Крыўдна тое, што арганізатары «Ліры» не ўлічваюць шматгадовы досвед правядзення падобных цырымоній за мяжой і адштурхоўваюцца ад небясспрэчных густаў радыёслухачоў. Бо такім чынам прэмія не падцягвае аўдыторыю да сябе, а наадварот — крочыць услед за, прабачце, няўстойлівымі настроямі.

Група «Iowa»: прыз за папулярызацыю беларускай музыкі за мяжой.

ФАТАГРАФІЯ

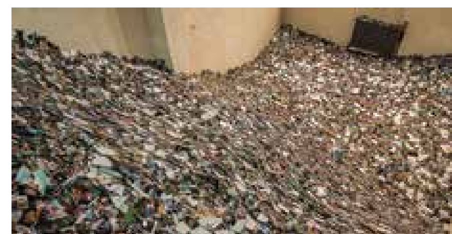


Фотарамкі
ад Любові Гаўрылюк

На спробу прааналізаваць маштаб мастацкіх падзей Беларусі мяне падштурхнулі дзве экспазіцыі Цэнтра сучаснай культуры ў Барселоне. Нядаўна там адбыліся выставы «World Press Photo-14» і надзвычай грандыёзны «Big Bang Data». Экспазіцыі сусветнага конкурсу прэсавай фатаграфіі мы можам бачыць — хоць і ва ўсечаным выглядзе — у мінскіх галерэях, што непараўнальна з барселонскімі, аднак «Big Bang Data» не ўпісваецца ні ў якія рамкі.
Big Data — новыя тэхналогіі працы з вялікімі аб'ёмамі інфармацыі, якія называюць «новай нафтай». Гэты трэнд



глабальны па азначэнні, яго лічаць галоўным адкрыццём лічбавай эры. Запісваецца ўсё: нашы перасоўванні па горадзе і свеце, змены клімату, банкаўскія аперацыі, развіццё навукі і спорту, спажыванне прадуктаў і лекаў. Зразумела, Big Data змяняе нашае жыццё, пытанне: чым яно стане — пеклам ці раем.
Галоўныя рысы Big Data апісаны ў трохчасткавай мадэлі «3Vs»: вялікі аб'ём дадзеных (Volume), хуткасць іх апрацоўкі (Velocity) і разнастайнасць іх тыпаў і крыніц (Variety).
А зараз уявіце, што Big Data — тэма мастацкай выставы, спецпраект, дзе мовай мультымедыя, графікаў і дыяграм, карт, схем, аб'ектаў, інсталяцый і, безумоўна, фатаграфій таксама расказана... пра ўсё. Фатаграфія — як медыя — упісана ў многія праекты, але самастойныя яе выхады практычна пазбаўлены лакальнага незалежнага зместу. Візуальная частка агучана бясконцымі інтэрв'ю экспертаў і звычайных людзей з розных краін свету пра палітыку, эканоміку, дэмаграфію і энергетычны крызіс.



Перастрававаць усё немагчыма: глабальныя працэсы, Big Data. Спачатку мне здалося, што гэта пра канец свету.
Дарэчы, тэмай апошняй берлінскай Трансмедыяле, адной з галоўных выстаў медыя-арту, стаў лічбавы след: мастакі прадказвалі будучыню нашых твітаў, акаўнтаў і статусаў, якімі мы маркіруем сваё жыццё — толькі ў сеціве, а не ў рэале.
...Дык ці маштабныя нашы культурніцкія праекты? Згадваю «Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта» ў выставачным павільёне «БелЭкспа», «Дахі» 2008-га і 2009-га. Ахоп тэм, глыбіня аналізу, колькасць удзельнікаў — несувымерныя...



Фрагменты экспазіцыі «Big Bang Data».



Танцы
з Таццянай Мушынскай

Праглядаючы навіны на сайтах тэатраў, на інтэрнэт-парталах і ў «Фэйсбуку», найперш звяртаю ўвагу на харэаграфічныя праекты, у якіх занятыя нашы былыя салісты. Ці тыя, хто ў Беларусі набываў адукацыю.

За творчасцю **Івана Васільева** балетаманы сочаць надзвычай уважліва. І таму, што Іван заканчваў наш каледж (вучыўся тут некалькі гадоў). І таму, што адразу пасля яго атрымаў І прэмію на міжнародным конкурсе артыстаў балета ў Маскве (гэта адкрыла яму дзверы лепшых тэатраў свету). І нарэшце таму, што ён неверагодна яркая асоба. Уладзімір Кехман, дырэктар Міхайлаўскага тэатра, віртуозна пераманіў да сябе ў калектыў Васільева і яго партнёрку Наталлю Осіпаву. Перайсці з Вялікага ў Міхайлаўскі?! Не ўсе маглі ў тое паверыць, але ў выніку выйгралі і тэатр, і салісты, якія атрымалі свежы рэпертуар і поле для пошукаў.

Падчас апошніх гастроляў Міхайлаўскага тэатра ў Нью-Ёрку заакіянская публіка ўбачыла класічныя «Жызэль» і «Дон Кіхот», а таксама «Полымя Парыжа», пастаўленае ў духу драмбалета. Надзвычай цікавыя думкі знакамітага руска-амерыканскага музыказнаўцы Саламона Волкава: «Зоркай гастроляў быў Іван Васільеў, якім я захапляюся. Гэта неверагодны танцоўшчык, рэінкарнацыя Міхаіла Барышнікава, калі заўгодна. Чалавек, што мае фенаменальную тэхніку, фенаменальныя тэмперамент і артыстызм. Ён, як і Барышнікаў, не надта высокі. Але калі вылятае на сцэну, імгненна яе ўсю запаўняе. Як кажуць у такіх выпадках амерыканцы, "з'ядае дэкарацыі". Але глядзець на яго — задавальненне».



Яшчэ адна яркая асоба. **Любоў Андрэева** скончыла наш харэаграфічны каледж, некалькі сезонаў танцавала ў Мінску. Цяпер — у ліку вядучых салістаў Акадэмічнага тэатра балета Барыса Эйфмана. У «Радэне» ўвасобіла Камілу Кладэль, вучаніцу і каханую славутага скульптара. У апошняй па часе прэм'еры «Up&Down» («Уверх і ўніз») танцуе партыю Ніколь Уорэн, спачатку пацыенткі псіхіятрычнай клінікі, а потым каханай і жонкі доктара Дзіка Дайвера (Алег Габышаў).

Балет створаны харэографам паводле рамана «Ноч пяшчотная» Фрэнсіса Скота Фіцджэральда. Музычнай асновай спектакля зрабіліся сачыненні Джорджа Гершвіна, Франца Шуберта і Альбана Берга. Масавыя сцэны, якія адлюстроўваюць «век джазу» і атмасферу безупыннай весялосці, увасоблены праз стылізацыю самбы, свінга, ча-ча-ча. Яны чаргуюцца з экспрэсіўнымі і напружанымі дуэтамі герояў. Пецярбургская крытыка сцвярджала: «У першай дзеі танец Андрэевай прасякнуты хісткімі інтанацыямі, быццам на мяжы сну і абуджэння. Іншы малюнак — дзёрзкі, жорсткі — набывае вобраз Ніколь у другой дзеі, дзе яна, вызваліўшыся ад хваробы, ставіцца да Дайвера з пагардай, забыўшы, што менавіта ён падараваў ёй збаўленне».

Услед за прэм'ерай, якая адбылася ў Пецярбургу на сцэне Александрынкі, у лютым «Up&Down» быў паказаны ў Парыжы. Захапляе далейшы гастрольны маршрут пастаноўкі. Люты — Браціслава, сакавік — Рыга, май — Чыкага, чэрвень — Тэль-Авіў, верасень — Масква. Неўзабаве мінскі глядач убачыць балет «Радэн», а вось калі да нас прыедзе «Up&Down», пакуль невядома. Што ж, самотна ўздыхнём! Але і парадуемся, што назіралі такіх салістаў на пачатку іх зорнай кар'еры. Значыць, спрычыніліся...

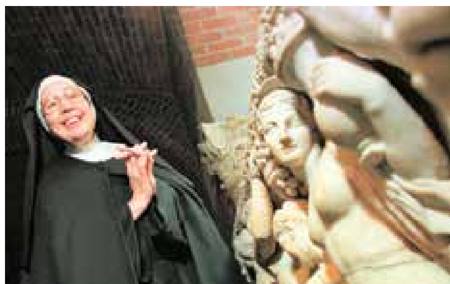
Любоў Андрэева (Ніколь) і Алег Габышаў (Дзік) у спектаклі «Up&Down».



Гульня ў бісер
з Наталляй Гарачай

Калі нехта яшчэ не бачыў цыкл адукацыйна-забаўляльных відэалекцый BBC «**Сусветная гісторыя мастацтва ад сястры Вэндзі**», што выходзілі напрыканцы 1990-х, то раю бегчы па печыва і ўтульна ўладкоўвацца ў крэсле: вам забяспечана колькі гадзін захаплення харызматычнай вядучай манашкай-пустэльніцай сястрой Вэндзі Бэкет і яе непаўторнай манерай распавядаць пра знаёмыя нам узоры арту з непрыхаванай цікаўнасцю, а часам вясёлай з'едлівасцю. Недарэмна і сёння яе праграмы набіраюць тысячы праглядаў на YouTube. Чалавек цягнецца да творчасці незалежна ад сацыяльнага статуса, палажэння ў грамадстве, заробку і ступені сваёй датычнасці да эліты. Мастацтва ёсць мастком між жыццём і яго структурай, між рэчамі і іх натурай, між звыкласцю і мроямі. Наколькі неабходна размаўляць пра мастацтва, чуць пра яго, абмяркоўваць тое, што адбываецца і хвалюе нас? Ці засталася патрэба выказваць сваю пазіцыю? Мы навучыліся гаварыць пра сэкс і маўчаць пра грошы, але ці варта ўносіць мастацтва ў шэраг тэм, прапісаных для сацыяльнага ўжывання штодзённа, а не толькі на вернісажы ці прэм'еры раз на месяц?

Цыкл лекцый «Несіметрычныя падабенствы» (досвед аўтарскай інтэрпрэтацыі гісторыі мастацтва) утвораны як віртуальны куратарскі праект, дзе расійскі арт-крытык і культуролаг Ірына Кулік даследуе парнасці ў мастацкім асяроддзі, вылучае антаганістычныя рысы, пераемнасць, стылізацыю альбо ўнутраны дыялог, якія робяць пары парамі. Такі падыход не з'яўляецца падста-



вай для навуковай працы, але набліжае нас да існага. Гэтая «гульня ў бісер» ёсць пазнакай цікаўнасці, жыццяздольнасці інтэлектуальнай чалавечай натуры, жадання будаваць вузлы і шляхі разумення. Па словах аўтара Юрыя Іванова, штотыднёва айчынная **радыёпраграма** «**Двое в городе**» «на скрыжаваннях гарадской культуры ў адказ на выклікі часу шукае новыя сэнсы». На адной са сваіх лекцый-прэзентацый Андрэй Дурэйка распавядаў блізкі яму досвед дыферэнцыяцыі беларускага мастацтва ў якасці самастойнага феномена. У лістападзе 2013-га я прысутнічала на ўнікальнай лекцыі-распаведзе Сяргея Кірушчанкі, майстра і заўзятара ўсіх праяў сучаснага мастацтва, пра 55-е Венецыянскае біенале. Пералічваць прыклады аўтарскай інтэрпрэтацыі арт-працэсаў можна бясконца. За апошнія пяць-шэсць гадоў сталіца, а за ёй і перыферыя, можа пахваліцца багатым культурна-тэарэтычным жыццём — шматлікімі лекцыямі і дыскусіямі, адукацыйнымі праграмамі. «Круглыя сталы» сталі неад'емнай часткай выставачных праектаў, куратарскія тэксты суправаджаюць экспазіцыі, а папяровыя выданні ды інтэрнэт-парталы перапошчваюць прэс-рэлізы. Мастацтва — гэта модна, але шыкам стылю будзе ўласнае меркаванне, падсілкаванае эмоцыямі і персанальным вопытам. Магчыма, грамадства сапраўды гатовае да вяртання заняткаў СМК у школы і прыйшоў час нагадаць маладым пакаленням, хто такія Меерхольд, Хруцкі ды Бранкузі. І нават калі былыя вучні не ўспомняць ніводнага імя, даты ці назвы стылю, мастацтва ўвойдзе ў іх будзённасць, стане неад'емнай часткай жыцця і, будзем спадзявацца, культурнае поле краіны займее свежае вока і непаўторныя меркаванні.

Сястра Вэндзі Бэкет.

ТЭАТР



Падзейны шэраг
з Жанай Лашкевіч

...Прынцэса адмовіла закаханаму Салдату ў сціплым пацалунку. Але неўзабаве — праз капрызы і ганарлівасць — трапіла ў такія нераты, з якіх без Салдата аніяк не выбрацца! Незлапомны, ён не здрадзіў свайму слову. Праўда, давялося добра варухнуць галавою ды здзейсніць колькі подзвігаў для перамогі і агульнага шчасця — як і задумала рэжысёр Марыя Грунічава. Спектакль «**Дзень прылёту Ластаўкі, альбо Пацалунак прынцэсы**» паводле п'есы Аляксея Дударава «Прынцэса і Салдат» — рэжысёрскі дэбют артысткі, увасоблены на сцене Кіеўскага акадэмічнага тэатра «Колесо». Аляксея Дударава ўзрушылі казкі Ханса Крысціяна Андэрсена — персанажы драматурга зрабіліся наўпроставымі нашчадкамі герояў дацкага казачніка, а падзеі — своеасаблівым працягам знакамітай «Дзюймовачкі». Марыю Грунічаву натхнілі тэатральная моладзь і... малеча: навучэнцы студыі пры тэатры выканалі ролі эльфаў. У ролях Прынцэсы і Салдата занятыя Ганна Арцем'ева і Дзяніс Драчэўскі, а таксама Юлія Бердніква і Эдуард Кіхценка.



Галоўны рэжысёр Драматычнага тэатра Беларускай Арміі Ігар Фільчанкоў перачытаў п'есу Аркадзя Пінчука «Лейтэнанты» (асобнай кнігай выйшла ў 1973 годзе); сцэнічны варыянт пад назвай «**Я — твой афіцэр...**» скараціўся (да аднаго акту) і асучасніўся (да вонкавых прыкметаў кшталту афіцэрскае формы і памінання рэалій у тэксце). Аўтар п'есы калісьці казаў, што яго не цікавяць адмоўныя героі, калі вакол столькі чалавечых лёсаў, якія ўзрушаюць. Персанажы спектакля гэтаксама засталіся спрэс станоўчымі — настолькі, што пры сабе трымалі нават унутраныя канфлікты... Напэўна, так мае быць па-вайсковаму, але не па-тэатральнаму. Гісторыя маладых афіцэраў-сапёраў уражвае адданасцю абавязку службоваму і чалавечаму (адзін з чатырох сяброў загінуў на размініраванні ў мірны час); яе драматургічная распрацоўка ўражвае менш, а сутнасць сцэнічнага барукання афіцэраў з лёсам і ўпадабанымі дзяўчатамі зусім драбнее...

«Бясконцая колькасць чалавечых праўдаў» дзівіла Святлану Алексіевіч падчас натавання «слядоў савецкай цывілізацыі» ў кнізе «**Час second-hand**». Уладзімір Пятровіч, рэжысёр і артыст Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра, паспяшаўся захаваць гэтыя сляды на падмостках і мае намер працягваць: маналогі «Часу second-hand» як мага пасуюць драматычнай сцэне абвостранай дакументальнасцю.

Пакуль што падставай для аднайменнага спектакля зрабіліся два раздзелы кнігі: «Сын» — маналог афіцэра-афганца («Я быў абсалютна савецкі — любіць грошы сорамна, любіць трэба мару...») і «Пра жаданне іх усіх забіць, а потым пра страх, што табе гэтага хацелася» — распавед дзвюх кабет: дзяўчыны, пацярпелай ад тэракту ў маскоўскім метро («Цябе падарвалі, ты выжыў... На табе таўро пацярпелага, я не хачу, каб на мне бачылі гэтае таўро...») і яе маці («Я гадавалася ў глыбокім савецкім часе. Самым-самым...»). Маналогі гучаць спавядальна, так што гісторыі персанажаў Уладзіміра Пятровіча, Ірыны Дунчанка і Алены Дудзіч правакуюць моцны водгук глядзельні: рэжысёр бярэ пад увагу асабісты, сацыяльны, грамадскі досвед пакаленняў, змушае згадваць яго і дзяліцца эмоцыяй з суседам па тэатральным крэсле...



Літаральна пра візуальнае **А**

Наталля Гарачая

Высветліць цьмянае, даць кароткую характарыстыку звыкламу, завастрыць цікаўнасць да нібы знаёмых фактаў альбо проста паразважаць наконт спрэчных і шматзначных тэрмінаў прапануе куратар мастацкіх праектаў і арт-крытык Наталля Гарачая ва ўласнай рубрыцы.

Паводле традыцыі пачну з альфы. У сціплы склад слоўніка на літару А ўвайшлі некалькі ўжо звыклых тэрмінаў. Самы час падсумаваць: нешта пакінуць у гісторыі, прыгожа вывеўшы імя на надмагіллі, нешта абазначыць як па-ранейшаму важнае для беларускіх рэалій. Слоўнік ёсць актуалізацыяй спрэчных тэрмінаў і падставай да выкарыстання іх у паўсядзённасці.

Актуальнае мастацтва

Словазлучэнні «актуальнае мастацтва» ці «актуальны мастак» даўно нагналі аскому. Яны з'явіліся ў постсавецкай прасторы па ініцыятыве саміх удзельнікаў мастацкага працэсу як рэакцыя на немагчымасць быць часткай сусветных арт-здзяйсненняў. Слова «актуальнае» сталася эквівалентам англійскага contemporary. Да апошняга «сучасны» азначала адначасова і contemporary, і modern, нягледзячы на пэўную блытаніну. Сучасным можна назваць усё, што адбываецца ці ствараецца ў сапраўдны момант. Гэта накладвае адбітак на той факт, што назваць сябе сучасным мастаком можа амаль любы. Аднак **А.м.** хутка састарэла, і пытанне ўваходжання яго ў гісторыю сучаснага арту XX ці XXI стагоддзя застаецца адкрытым. Актуальны мастак заўсёды накіраваны на эксперымент. А гэта значыць, **А.м.** уласцівая генерацыя новых ідэй, канцэптаў, формаў выказвання, думак. У нейкім плане спроба пазначыць пэўны твор як частку **А.м.** — гэта, без сумневу, спроба даказаць: тое, што ствараецца пад тэгам #актуальнае, ёсць мастацтвам запатрабаваным, чаканым. Найноўшае ж мастацтва мае больш непасрэдныя характарыстыкі і не ставіць абмежаванняў на дзеі, толькі падкрэслівае статус: здараецца зараз.


1.

Андэграўнд

А. (з англійскай underground — падземны, падпольны) прынята лічыць супрацьстаяннем афіцыйнаму мастацтву і масавай культуры ў розных відах сучаснага арту. Мяжа паміж **А.** і мэйнстрымам заўсёды размытая, бо многія віды і творы мастацтва, што пачыналіся як **А.**, з часам сталі папулярнымі і масавымі. Для **А.** характэрныя разрыў з пануючай ідэалогіяй, ігнараванне стылістычных і моўных абмежаванняў, адмова ад агульнапрынятых каштоўнасцей, норм, ад сацыяльных і мастацкіх традыцый, нярэдка **А.** — эпатаж, бунтарства. Смела можна сказаць, што з такімі «інгрэдыентамі» ў беларускай арт-сферы знойдзецца не адзін дзясятак імёнаў. Тэрмін паўстаў і пачаў выкарыстоўвацца ў другой палове XX стагоддзя, аднак актуальны да сённяшняга дня. Настроі і плыні змяняюцца, але беларуская мастацкая падземка ды арт-партызаншчына будуць існаваць — будуць стварацьца музычныя альбомы, хатнія тэатры, кватэрныя ці гаражныя выставы, начныя чытанні і лясныя фестывалі з такім наборам творчасці, які нідзе больш не заўважыць, пачуць, адчуць.

Авангардызм

Тэрмін узяты з ваеннай лексікі не выпадкова — паняцце мае ўтапічныя мэты: радыкальнае пераўтварэнне чалавечай свядомасці мастацтвам. Авангард — гэта бунт супраць любых традыцый. **А.** увесь час стварае іншае, абнаўляе не сродкі, а сам прадмет. З-за таго, што дагэтуль не існуе тэорый і тыпалогіі мадэрнізму і **А.** як літаратурна-мастацкіх з'яў, роскід меркаванняў аб суадносінах двух гэтых паняццяў вар'іруецца ад іх поўнага супрацьпастаўлення да поўнай узаемазаменнасці. Летась беларуская арт-супольнасць вымусіла запомніць: айчынны авангард ёсць, буйнее, уплывае і мае пэўную вартасць. Таму скіравацца да творчасці лепшых прадстаўнікоў **А.** тутэйшага пакрою ніколі не залішне. «Увесь беларускі авангард» — казалі загалоўкі газет улетку 2014-га, падкрэсліваючы важнасць з'явы: грандыёзны па маштабах і аб'ёме падрыхтоўчай працы праект «Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта» (ад Віцебскай школы 1920-х да «рэнесансных» 1990-х) знаёмы гледачам сталіцы, закрануў крытыкаў, куратараў, выданні ды інстытуцыі, якія так ці інакш датычныя да мастацкага працэсу. Спроба абагульніць багатую спадчыну і ўтварыць накід энцыклапедыі беларускага авангарду залічана.


2.

Акцыянізм

Калі даць запыт у Інтэрнэце пра беларускі мастацкі **А.**, вынікі атрымаюцца занадта сціплымі. Нам куды больш звыкла пачуць слова «перформанс» ці пацешыцца з актыўнасці папулярных сёння «флэшмобаў». Але **А.** пераследуе зусім іншыя мэты. З 1960-х (ад мастацкіх практык у Заходняй Еўропе) гэтая форма сучаснага арту імкнецца сцерці межы між мастацкай з'явай і момантам яе ўспрыняцця, шукае новыя спосабы выказвання, руйнуе ўсе ўмоўнасці між творам і гледачом. Акцыя становіцца агульным паняццем для мастацкіх практык, дзе акцэнт пераносіцца з выніку

на працэс яго ўвасаблення. У **А.** аўтар, як правіла, становіцца і суб'ектам, і аб'ектам. Правакацыя, якую цягне за сабой акт **А.**, з'яўляецца адным з найбольш хуткіх спосабаў дасягнення мэты творцы. Акцыямі можна назваць паводзіны мастака ў публічнай прасторы, яго ўзаемадзеянне з асяроддзем; пэўныя рысы **А.** вызначаюцца ў шматлікіх працах канцэптуалістаў. У беларускім культурным полі вы не знойдзеце нашумелых акцый, не будзе багатай хвалі рэзанансу пасля чарговых правакатыўных паводзінаў арт-персоны. Здараюцца, аднак, і выключэнні — ружовая сукенка мастака Міхаіла Гуліна ў акцыі «Я не...» надоўга запомніцца сталічнай публіцы.

Ар брут

Французкі мастак Жан Дзюбюфэ выкарыстаў новы тэрмін (з французскай art brut — грубае мастацтва) для апісання сабранай ім калекцыі твораў — карцін, скульптур, малюнкаў. Усе элементы калекцыі былі створаныя аўтсайдарамі грамадства, маргіналамі — інвалідамі, дзівакамі, псіхічнахворымі ды зняволенымі. Сёння паняцце ўжываецца ў больш шырокім значэнні і не накладае таўро непаўнавартаснасці на асобу мастака, але пэўныя агульныя рысы і характарыстыкі дакладна прысутнічаюць. Працы маюць у вышэйшай ступені спантанны характар і практычна не залежаць ад культурных шаблонаў. У прыватнасці, **А.б.** не імкнецца да праўдападабенства, маляўнічай перспектывы і ўмоўных маштабаў, не прызнае размежавання рэальнага і фантастычнага, іерархіі матэрыялаў і тэхнічных умоўнасцей. Беларускі фронт сціпла ілюструе **А.б.** правакатыўнымі працамі нашумелага А.Р.Ч. Больш распаўсюджаныя варыянты творчасці аўтсайдараў выяўляюцца ў нашай краіне ці не дзясяткам майстроў. Інфантыльны брат **А.б.** — наіўнае мастацтва — прыжыўся і карыстаецца попытам, уваходзіць у беларускую класіку, лічыцца запатрабаваным і нават камерцыйна паспяховым і ўпарта прэтэндуе на ролю прадстаўніка найноўшага мастацтва.

Апрапрыяцыя

А. (з англійскай appropriation — прысваенне) удала працуе ў айчынным арце. Магчыма, праз вымушаны пошук новых тэхнік выяўленчага мастацтва — замена дарагім па коштах алейным фарбам ды палотнам. Альбо справа ў тым, што беларусы такі маюць добры мастацкі густ і ўмеюць углядацца ў рэчы і з'явы.


3.

Практыку **А.** можна адсачыць ад калажаў кубістаў і работ Пікаса, у якіх рэальныя рэчы, напрыклад, газеты, былі ўключаны ў твор і выяўлялі самі сябе. **А.** звязана з больш ці менш прамым выкарыстаннем у творы рэальных прадметаў. Але таксама і іншых аб'ектаў мастацтва, што ўжо існуюць. Прысваенне было развіта ў рэдзі-мэйдах французскага мастака Марсэля Дзюшана. Найбольш вядомым прыкладам з'яўляецца «Фантан» (пісуар, падпісаны Дзюшанам; па чутках першапачаткова «Фантан» быў створаны Эльзай Плёц, а Марсэль толькі скарыстаўся здабыткам малавядомай мастачкі, што, аднак, ніяк не аспрэчвае факт **А.**). Пазней сюррэалісты выкарыстоўвалі **А.** у калажах і аб'ектах, а ў канцы 1950-х прысвоеныя вобразы і творы з'явіліся ў поп-арце. **А.** падымае пытанні арыгінальнасці, аўтэнтычнасці і аўтарства, а таксама разважае пра прыроду ды вызначэнне мастацтва.

Артэ павэра

Калі ў 1967 годзе творцы Рыма, Турына, Генуі і Мілана аб'ядналіся ў асобную плынь, што візуалізавала дыялог паміж прыродай і індустрыяй і выкарыстоўвала прамысловыя або немастацкія рэчы як матэрыял для творчасці, мастацтвазнаўца і куратар Джэрмана Чэлант прапанаваў новы тэрмін (з італьянскай arte povera — беднае мастацтва). Аўтары **А.п.** хацелі вызваліць творчасць ад абмежаванняў традыцыйных форм і прасторы, падкрэслівалі актуальнасць выкарыстання індустрыяльных матэрыялаў насуперак палітычна-эканамічнаму ўплыву на мастацкую сферу. Рух стаў прыкметнай з'явай на міжнароднай арт-сцэне, знаходзячыся ў супрацьстаянні і дыялогу з мінімалізмам у Амерыцы, які мае тыя ж характарыстыкі. Ужо ў канцы 1960-х **А.п.** успрымалася ў агульным міжнародным кантэксце. **А.п.**, як і яго больш ці менш экалагічныя паплечнікі — лэнд-арт, эка-арт, трэш-арт ды шэраг іншых артаў, — складае вялікі пласт сучаснага мастацтва, звязанага з тэматыкай перапрацоўкі і найменш затратнага стаўлення да матэрыялаў і рэсурсаў. Беларуская сітуацыя пакуль не можа пахваліцца вялізнымі фэстамі і выставамі такога кшталту, але апошнім часам дзе-нідзе ўзнікаюць ініцыятывы і праекты, што ў большасці выпадкаў арганізаваны экалагічным актывізмам: фестывалі «Багна» і «Агра-культурны фэст» прадставілі публічнасці шэраг твораў, якія можна кваліфікаваць як **А.п.**

Artist-run space

Мара мастака альбо супольнасці творцаў, што не адмяжоўваюць творчае жыццё ад асабістага, — утварэнне публічнай пляцоўкі (artist-run space), галерэйнай прасторы, рухомай па ўласных законах, якая не залежыць ад уставаў інстытуцый, прызначаных для дэманстрацыі мастацтва. У асноўным **A.r.s.** рэалізоўваецца як частка працэсу гарадскога пераасэнсавання. Найбольш прыкметныя **A.r.s.** былі ў Нью-Ёрку, Сан-Францыска, Лондане і Берліне. Некаторыя маюць гучную гісторыю (маскоўская АРТСтрэлка), некаторыя ўзнікаюць і распускаюцца ў часе, пакідаючы больш-менш заўважны след. Берлінскі «Тахелес» альбо мінскі дамок «La мора» — нешматлікія пляцоўкі, але класічныя **A.r.s.**, кіраваныя творцамі. Абедзве зараз не існуюць, што адначасова падсілкоўвае сумную тэндэнцыю, але і адкрывае дзверы ў перыяд, які можа прывесці да новых шляхоў мастацкай кансалідацыі.

---

1. Тамара Сакалова. «Калекцыя». З праекта «Дварцовы комплекс». Інсталяцыя. 2012.

2. Людміла Русава. Фота з архіва Юрыя Ігрушы. 1987.

3. Сяргей Бабарэка. «TV-Today (TVT)». Аб'ект. 2009.

Георгій **Ліхтаровіч**

Даведка. Нарадзіўся ў Мінску 6 снежня 1947 года. Цягам трох гадоў быў студэнтам Беларускага політэхнічнага інстытута (архітэктура), але кінуў навучанне. Фатаграфаваць пачаў у школьныя гады. Працаваў асістэнтам аператара на Мінскай студыі навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў. Удзельнік і дыпламант многіх выстаў, аўтар шматлікіх тэматычных фотаальбомаў. Сябра Беларускага саюза дызайнераў, Беларускага саюза пісьменнікаў, саюза «Фотамастацтва». Лаўрэат 54-га Нацыянальнага конкурсу мастацтва кнігі ў намінацыі «Лепшы фотамастак» (2015).



Фота Яніны Продан.

Тое, што бацька быў прафесійным мастаком, вельмі дапамагло Георгію ў далейшым зведаць тонкасці кампазіцыі фотакадра, работы з асвятленнем. Праца на «кінахроніцы» падштурхнула яшчэ больш дазнацца пра сакрэты фотамастацтва. Затое падчас службы ў войску ён ужо быў прыстаўлены да клуба як фатограф. Можна смела казаць: Георгій Ліхтаровіч з тых творчых людзей, якія зрабілі сябе самі. І талент ягоны насамрэч шматгранны. Пра што сведчаць хоць бы два ягоныя паэтычныя зборнікі, прадмовы для якіх напісаў Рыгор Барадулін. Георгій жартуе, маўляў, дзякуючы яму ў паэзіі паўстаў новы жанр — «ліхтарыкі». У свой час, пазнаёміўшыся з Галінай і Барысам Вайханскімі, Ліхтаровіч заахвоціў іх стварыць цалкам беларускамоўную песенную праграму. На пытанне, ці дапамагае захапленне паэзіяй у фатаграфічнай творчасці, Георгій адказаў не адразу.

— Думаю, усё ж так. Як і тое, што час ад часу бяру ў рукі пэндзаль і нешта малюю. Маляванне таксама дапамагае вызначаць кампазіцыю, суадносіны фарбаў. Некалькі разоў нават выязджаў па запрашэнні мастакоў на пленэры. А паэзія... Калі планаваўся альбом «Добры дзень, Беларусь», уступ да якога напісаў Леанід Шчамялёў, я зразумеў: у альбоме не хапае паэтычнага слова. І гэта быў мой першы асэнсавана напісаны верш на беларускай мове. Так што, як бачна, фота, выяўленчае мастацтва, паэзія жывуць ува мне ў ладзе.

Талент Георгія Ліхтаровіча нагадвае мне мяккае вечаровае святло. Асцярожна, ненавязліва ён можа ўплываць на творчасць блізкіх яму па духу людзей, як на тых жа Вайханскіх, для якіх Георгій пераклаў на беларускую мову і шмат аўтарскіх тэкстаў Барыса, і нават арыгінальныя нямецкія тэксты. Апошнім часам паэт і спевакі часта выходзяць на публіку разам. Пры гэтым практычна ўсе фотаздымкі дуэта для вокладак альбомаў і афіш нязменна робіць менавіта Георгій Ліхтаровіч. А яшчэ ён актыўна прысутнічае ў «Фэйсбуку», штораз папаўняючы сваю арыгінальную, гіганцкую ўжо серыю здымкаў пад назваю «Windows».

10 пытанняў

Апошняя кніга, якую вы прачыталі.
— На стале ляжыць дзвюхмоўны зборнік Барадуліна «Перакуленае». І я раблю пераклады на рускую мову, бо тое, як пераклалі з беларускай у Маскве, мяне непрыемна ўразіла.

Працы якога мастака заўсёды прыцягваюць вашу ўвагу?
— Шмат што падабаецца. Напрыклад, творчасць Уладзіміра Стальмашонка.

Якую музыку слухаеце часцей за ўсё?
— Бардаўскую песню і джаз.

З кім з дзеячаў мастацтва вам хацелася б шчыра пагутарыць сам-насам?
— Ды я й так з імі ўсімі ў розны час шчыра гутарыў! А з недасяжных ужо... Відаць, з Шагалам.

Якія падзеі, рэчы, асобы паўплывалі на вашу дзейнасць?
— Жыццё і знаёмствы з добрымі людзьмі.

Назавіце тры рэчы, якія вы абавязкова ўзялі б з сабой у падарожжа.
— Фотаапарат, добрыя вершы і, відаць, эцюднік.

Ці ёсць у вас нейкі любімы выраз, афарызм, якія дапамагаюць вам у працы?
— Крыху перапрацаваны мною радок з Купалы: «Хто там і дзе?».

З якім акцёрам ці актрысай вам хацелася б сфатаграфавацца?
— Напэўна, з Сафі Ларэн...

Які сайт адчыняецца першым, калі вы заходзіце ў Інтэрнэт?
— TUT.BY.

Казачнае пытанне: назавіце тры свае жаданні залатой рыбцы.
— Адкажу адным з маіх «ліхтарыкаў»:

Што для Бога мае тары-бары?
Ды няўцямна, цішком, пакрысе
я прашу, каб здзяйсняліся мары,
але толькі, крый божа, — не ўсе!

Падрыхтаваў Дзмітрый Падбярэзскі.

Час, бруд і іншыя перашкоды

«Мастацтва рэстаўрацыі. Магія майстэрства» ў Нацыянальным мастацкім музеі

Аркадзь Шпунт

У нашым рамястве даводзіцца працаваць так, як працавалі старыя майстры, — на стагоддзі. Відавочна, у гэтым ёсць магія. Выстава была прымеркавана да 75-годдзя Нацыянальнага мастацкага музея і з'яўляецца своеасаблівай справаздачай аддзела рэстаўрацыйных майстэрняў. Тут працуюць дзевятнаццаць спецыялістаў. Што трымае чалавека ў гэтай прафесіі? На маю думку — гістарычны інтарэс, эстэтычнае пачуццё і маральны абавязак. У аснове — асаблівы азарт стараацеля, першаадкрывальніка. Прывяду прыклад. Мы ўзялі з захавання чатыры абразы з вёскі Хоўхлава Маладзечанскага раёна — настолькі брудныя, што не было відаць малюнка. Пачалі іх раскрываць, і выявіўся смелы жывапіс, які сёння можна параўнаць з авангардам пачатку XX стагоддзя! Я згадаў, што гадоў дваццаць пяць — трыццаць таму ўжо займаўся адной іконай з гэтай вёскі. Вёска вядомая з XV стагоддзя, а ў XVI там шэсць гадоў жыў і працаваў Сымон Будны. Акрэсліваецца стылістычны дыяпазон гэтых абразоў — ад заходнееўрапейскіх кірункаў да мясцовай школы. Росшукі настолькі захапілі мяне, што калі б я быў мастацтвазнаўцам, то адразу б заняўся вывучэннем гэтай вёскі і твораў, зробленых у ёй. Без нашых высілкаў увесь гэты скарб ляжаў бы запылены ў запасніках, аднак праца рэстаўратара дае магчымасць яго атрыбутаваць.

Для мяне як куратара было важна прадэманстраваць тое, што схавана ў музейных запасніках, тыя рэчы, якія пры іншых умовах глядач не мае магчымасці пабачыць. Мы працуем, раскрываем нейкі артэфакт, пасля вяртаем яго на далейшае захаванне, пакуль прыйдзе час і які-небудзь мастацтвазнаўца возьме і атрыбутуе гэты твор. Тады ён стане прадметам публікацыі ці тэматычнай выставы. Я адмыслова даў экспазіцыі найменне рэстаўрацыйнай, бо гэта дазволіла мне прадэманстраваць неатрыбутаваныя рэчы, назвы якіх невядомыя або, магчыма, зменяцца, як гэта бывае ў працэсе нашай работы, калі раскрываецца слой за слоем і праяўляюцца выява і надпісы.

На выставе прадстаўлены не столькі вынік, колькі сам працэс — як адзін з момантаў быцця помнікаў мастацтва і штодзённага жыцця музея. Ніхто не займаўся адмысловым адборам твораў: прадметы былі ўзяты са сталоў нашых рэстаўратараў, пасля паказу яны зноў вернуцца туды.

На пачатку экспазіцыі быў размешчаны стэнд у гонар майго калегі Пятра Журбея, яму ж прысвечана і інсталяцыя, дзе паказаны нашы прылады працы. У гэтай зале знаходзяцца аб'екты, зробленыя ім самім ці ў супрацы са мной, а таксама рэчы, адрэстаўраваныя Аляксандрам Тарасікам яшчэ ў той час, калі майстэрні ў музеі толькі ствараліся.

Артэфакты старажытнага мастацтва за стагоддзі свайго існавання становяцца сведкамі велізарнай колькасці падзей. Да таго ж яны — непасрэдныя ўдзельнікі як асабістай, так і агульначалавечай гісторыі, якая часта наносіць рарытэтам, здавалася б, непапраўныя страты. На выставе поруч з экспанатамі былі размешчаны стэнды з фотафіксацыяй рэстаўрацыйнай працы на кожнай стадыі. Гэты матэрыял знаходзіцца ў базе даных, і калі спатрэбіцца, мы зможам паказаць увесь працэс узнаўлення кожнага артэфакта.

У некаторых творах мы захоўваем сляды рэстаўрацыйных работ, пазначаючы страчаныя слаі. У нашай прафесіі існуюць пэўныя непарушныя правілы. Першае — абарачальнасць матэрыялу. Другое — недатыкальнасць аўтарскага слою. Прыкладаем усе намаганні для таго, каб раскрыць арыгінал. Рэстаўратар заўсёды мусіць рабіць эстэтычны выбар. Кожны з нас успрымае аб'ект па-свойму, аднак неабходна ўмець падавіць уласныя творчыя амбіцыі і працаваць на тое, каб з хаосу наслаенняў праявілася першапачатковая задума. Мы карыстаемся тымі ж інструментамі, што і аўтар арыгінала.

Падрыхтавала Алеся Белявец.



2.



1.

1. Невядомы мастак. Алегорыя добрага і кепскага кіравання. Копія (?) з арыгінала Тэадора ван Цюльдзена. Алей. Не раней другой чвэрці XVIII стагоддзя. Мастак-рэстаўратар — Святлана Ішмаева.

2. Анёл. Дрэва. XVIII стагоддзе. Мастак-рэстаўратар — Дзмітрый Жалевіч.


1.


2.

Тэатр без чарнавікоў

«Матухна Кураж і яе дзеці» ў Тэатры Ч

Валянцін Пепляеў

Прыватны Тэатр Ч узяўся мяняць мясцовы тэатральны ландшафт на свой прагрэсіўны лад: мала таго, што пасля працяглага перапынку ён адважыўся вазіць у Мінск сур'ёзныя спектаклі вядучых маскоўскіх тэатраў, якія антрэпрызнымі ўжо аніяк не назавеш (ладзіліся гастролі Ленкома, Тэатра на Малой Броннай, Тэатра Сатыры), дык яшчэ і наважыўся ствараць уласны рэпертуар. Сучасны, незацяганы, арыентаваны на свайго беларускага гледача. Нязвыкла? Рызыкоўна?
Можна па-рознаму ставіцца да спектакля «Дзяды» паводле паэмы Адама Міцкевіча, параўноўваць яго з пастаноўкай у Беларускім дзяржаўным тэатры лялек, але перадусім ён значны і цікавы тым, што з'явіўся своечасова, надаў новы імпульс беларуска-літоўскім тэатральным сувязям, вывеў на альтэрнатыўную сцэну маладое пакаленне артыстаў: у ім нечакана раскрылася артыстка Святлана Анікей; калекцыю прызоў за фестывальныя паказы папоўніў акцёр Раман Падаляка; адну са сваіх апошніх значных роляў у гэтым спектаклі выканаў купалавец Сяргей Краўчанка... Выбітны тэатральны кампазітар Фаўстас Латэнас ізноў напісаў выдатную музыку — для «Дзядоў». Ужо сёлета 11 сакавіка спектакль пабачаць у Мілане. Ці ўспрымуць італьянцы сістэму кодаў, закладзеную рэжысёрам Рамуне Кудзманайтэ? Мяркую, так. Тэмы зямлі, продкаў, памяці — асноватворныя ў італьянскай культурнай традыцыі. І калі «загадкавая руская душа» для еўрапейцаў — феномен ужо цалкам звыклы, дык у «Дзядах» яны могуць адкрыць для сябе «загадкавую душу ліцвіна»... Пакуль «Дзяды» рыхтуюцца скарыць Італію, поўную залу Палаца культуры прафсаюзаў у Мінску намагаецца сабраць чарговая прэм'ера Тэатра Ч — «Матухна Кураж і яе дзеці» ў пастаноўцы рэжысёра Міхаіла Лашыцкага. «Хроніка часоў Трыццацігадовай вайны» зрабілася «музычнай камедыяй пра вайну» — рызыкоўны выбар для любога тэатра!


3.

Бертальда Брэхта, па-мойму, у нашай сталіцы не ігралі з часоў «Трохграшовай оперы» Барыса Луцэнкі ў Нацыянальным тэатры імя М.Горкага. У нейкі момант нават здалося, што Брэхт — матэрыял адпрацаваны. Усё, што можна, з яго дасталі і Барыс Луцэнка, і Валерый Раеўскі, і Юрый Любімаў... Іх гранічна вострыя тэатральныя памфлеты ззялі эзопавай рэжысёрскай мовай, траплялі ў самы нерв часу: намёк важыў больш за слова. Ці блізкі Брэхт сённяшняму гледачу? Не ведаю.

Міхаіл Лашыцкі ўвасабляе гісторыю матухны Кураж, але аўтару нічым не пярэчыць. Як і ў экранізацыі Сяргея Коласава «Дарогі Ганны Фірлінг» з бліскучай Людмілай Касаткінай, мы бачым не весела, гучна, музычна, але... навошта? Навошта адным гэта паказваць, а іншым — глядзець? Рэжысёр спрабуе рэанімаваць «эпічны тэатр»? Але ў спробе падобнай рэанімацыі мроіцца іранічная ўсмешка Чашырскага Ката... Цалкам верагодна, што рэжысёр трымае ў кішэні дулю. Хоць забіце, але не разумею: каму яна адрасаваная? Заўсёднікам Тэатра Ч? Тэатральным крытыкам? Буфетніцам?

Нягледзячы на тое, што Алена Сідарава ўпершыню грала Брэхта (пра гэта выбітная артыстка Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы публічна прызналася напярэдадні прэм'еры), найскладаны вобраз матухны Кураж актрыса ўвасабляе ўпэўнена і нязмушана, лёгка пераходзіць ад пошласці і перабольшанай экзальтацыі



4.

лахманы, фургон, галаўныя ўборы, якія цалкам маглі адпавядаць гістарычнаму перыяду Трыццацігадовай вайны. Некаторая ўмоўнасць дапушчана рэжысёрам у гарнітурах вайскоўцаў, але і тым далёка да фэшн-правакацый Джона Гальяна. Усё пэўна-праўдзіва і стылістычна выверана. І гледачы прымаюць умовы гульні — нават з мікрафонамі, без якіх сёння, з лёгкай рукі Канстанціна Багамолава, не абыходзіцца, мабыць, ніводзін спектакль з жывой музыкай (у музыкантах — а яны, як гэта цяпер робіцца, месцяцца проста на сцэне — можна прызнаць, напрыклад, знаёмы тандэм Міхася Зуя і Змітра Есяневіча)... Карацей, на сцэ- сваёй гераіні да смутку і летуценнасці. Але... Сідаравай няма на каго абаперціся. Маладзейшыя партнёры, здаецца, не ведаюць ні бэкграўнду аповеда разам з ягоным сцэнічным лёсам, ні трапятання перад аўтарам не адчуваюць: яны ўваходзяць у Брэхтаву раку з пырханнем і віскатаннем маладых шчанюкоў і ніхто з іх, на жаль, па-акцёрску не запамінаецца...

Мо дзесьці тут і палягае галоўная праблема сучасных беларускіх спектакляў паводле класікі? Зніклі піетэт да аўтара, лёгкая смуга колішняга знаёмства з творам і яго папярэднімі ўвасабленнямі. А без іх даўняя гісторыя на сённяшняй сцэне не чаруе. Спытаў неяк маладога артыста Антона Бельскага са сталічнага горкаўскага тэатра — ён якраз рыхтаваў ролю Чацкага, — чыя трактоўка «Гора ад розуму» яму бліжэй? Сяргея Юрскага, Алега Меншыкава? Акцёр з чыстым сумленнем адказаў, што ніякіх версій не глядзеў: каб яны на яго не ўплывалі...

Пры ўсіх наяўных мінусах (а яны непазбежныя, калі на праекце сустракаюцца акцёры з розных тэатраў) новы спектакль Тэатра Ч асвяжае мастацкі краявід. Тэатр крэсліць сваю адметную лінію — «Матухна Кураж...» ідзе ў перакладзе выдатнага беларускага паэта Генадзя Бураўкіна, зонгі гучаць бадзёра... але трошкі няўцямна: усіх нюансаў перакладу часам не дачуць, часам не зразумець, што таксама адбіваецца на агульным уражанні...

Напэўна, было б лагічна, каб Тэатр Ч, не маючы свайго будынку, хоць бы рэгулярна арандаваў адну і тую ж пляцоўку. Практычна ўсе прыватныя тэатры сяк-так замацавалі за сабой нейкія сцэны: гэта хоць на кароткае імгненне дае адчуванне тэатра-дома. У Тэатра Ч ужо ёсць свой глядач, і свая сцэна стварала б адмысловы мікраклімат — той, які толькі на карысць спектаклю... Час вандроўных тэатраў мінуў.

Ужо ўвесну кампанія прадзюсара Андрэя Чорнага ўразіць мінскіх тэатралаў спектаклямі Камы Гінкаса «Скрыпка Ротшыльда» і «Лэдзі Макбет нашага павета» — Тэатр Ч працягвае сваю справу. І цалкам магчыма, што пасля таго, як адгрымяць пафасныя «зорныя» гастролі, прэзентуе новы ўласны спектакль. Ізноў нервовы, ізноў адкрыты для трактовак, ізноў з падвойным дном і «зоркамі» беларускай сцэны. Мне здаецца, Тэатр саспеў для таго, каб адысці ад варыяцый класікі, хоць сабе і ў абліччах Міцкевіча ці Брэхта, ды рызыкнуць напоўніцу і паставіць сучаснага беларускага аўтара з новай драмай — Паўла Пражко, Андрэя Курэйчыка, Дзмітрыя Багаслаўскага ці яшчэ каго... Як па мне, дык Тэатр Ч падбіраецца да іх усё бліжэй. Галоўнае, каб набыты кураж не знік.

1-2, 4. «Матухна Кураж...» Бертальда Брэхта. Сцэна са спектакля.
3. Алена Сідарава (матухна Кураж).

Фота Віталя Мароза.

«Шалом Алейхем! Мір вам, людзі!»
Прэм'ера спектакля Беларускага акадэмічнага музычнага тэатра выклікала шмат эмоцый і рознагалоссе меркаванняў. Таму рэдакцыя змяшчае дзве рэцэнзіі. Яны даюць магчымасць скласці больш поўнае ўяўленне пра новую працу калектыву.

Цікавы эксперымент

Вера Гудзей-Каштальян

«Шалом Алейхем!..», адна з апошніх прэм'ер калектыву, успрымаецца як цікавы эксперымент. Гісторыя айчыннага варыянта мюзікла пачалася ў нашай Акадэміі мастацтваў з дыпломнага спектакля будучых акцёраў музычнага тэатра. У рэшце рэшт узнікла жаданне здзейсніць пастаноўку на прафесійнай сцэне.

Пры стварэнні спектакля за аснову былі абраны сусветна вядомы брадвейскі мюзікл «Скрыпач на даху» Джэры Бока і Джозэфа Стайна (1964), яго экранізацыя, зробленая рэжысёрам Норманам Джуісанам (1971), п'еса Рыгора Горына «Памінальная малітва» (1989), напісаная па матывах апавяданняў Шолам-Алейхема пра Тэўе-малочніка. Нагадаю: «Памінальная малітва» была паспяхова пастаўлена ў Купалаўскім тэатры 25 гадоў таму.

Каб зразумець шматпланавы змест новага спектакля, створанага Музычным тэатрам, трэба ведаць і «чытаць» многія адсылкі. Гісторыя пра Тэўе — добрага, разважлівага і мудрага, але беднага малочніка, які ніколі не сумуе, марыць стаць багатым і знайсці дочкам заможных жаніхоў, набыла шырокую вядомасць з розных прычын. У глабальным сэнсе ў ёй актуалізавана нацыянальнае пытанне, лёс яўрэяў у Расійскай імперыі на мяжы XIX — XX стагоддзяў. Тут паказаны жыццё, побыт і звычаі асобнай сям'і і яўрэйскага паселішча, дзе яднаюцца меладраматычнае і трагедыйнае, рэальнае і ірэальнае, дзе смутак з адценнем гумару, а смех — праз слёзы.

У творах пра Тэўе-малочніка ёсць і аўтабіяграфічныя матывы: пісьменнік даваў прыватныя ўрокі Вользе Лоевай, дачцэ багатага яўрэйскага прадпрымальніка. Маладыя людзі закахаліся, але бацька быў супраць, таму ажаніцца яны змаглі толькі праз некаторы час. Ва ўсіх гісторыях, якія ўзніклі на аснове апавяданняў пра Тэўе, нязменна прысутнічае гэты сюжэт. Як і гістарычна вядомыя яўрэйскія пагромы.

У назве амерыканскага мюзікла «Скрыпач на даху» ёсць і ўласна «беларускі след». На яе выбар паўплывала вядомая карціна Марка Шагала з музыкантам, які іграе на даху. Скрыпач, жыхар амерыканскай пастаноўкі, у нашай таксама ёсць.

Наўрад ці наш Музычны тэатр меў магчымасць вырашыць усе пытанні з аўтарскімі правамі на мюзікл Джэры Бока, бо кошт ліцэнзіі брадвейскай пастаноўкі — лічба астранамічная. Таму музычная аснова «Шалом Алейхем!..» зроблена па наступным прынцыпе: тут выкарыстаны фрагменты мюзікла Джэры Бока (у тым ліку сола Скрыпача, песня Тэўе «Быў бы багачом я», пачатковы хор «Звычай» і фінальны «Анатаўка»), але дзве трэці партытуры належаць Алегу Хадоску, сучаснаму кампазітару, майстру вядомаму і аўтарытэтнаму. Думаю, у дадзеным выпадку такі метад стварэння мюзікла быў адзіна слушным і магчымым.

Пастановачная брыгада не ставіла за мэту пераўзысці класічныя ўзоры і Джэры Бока. У выніку з'явіўся твор, у якім спалучаюцца розныя жанры, формы і стылі. Гэта датычыць і літаратурнай кампазіцыі Міхаіла Кавальчыка, і музыкі Алега Хадоскі. Адсюль узнікае пытанне: ці можна ўявіць «Яўгена Анегіна» ў сучасным аўтарскім варыянце з выкарыстаннем найбольш вядомых нумароў Чайкоўскага? Або «Травіяту», у якой палова партытуры належыць сучаснаму кампазітару, а палова — Вердзі? Праўда, у балеце ўзнікаюць пастаноўкі, дзе захоўваецца харэаграфія класічных фрагментаў, да яе дадаюцца новыя эпізоды. І такая сітуацыя выглядае натуральнай.

У партытуры мюзікла нацыянальны элемент з характэрным ладавым і інструментальным гучаннем нідзе не перабольшаны. Яго, бадай, зашмат у танцавальна-пластычных фрагментах. У шэрагу «ўстаўных» эпізодаў музыка падаецца ў запісе (імітацыя грамафоннага гучання, гукашумавое суправаджэнне пагрому, харавыя царкоўныя спевы). Але такое рашэнне здаецца надуманым.

У мюзікле шмат працяглых драматычных сцэн і маналогаў, спалучаных з музыкай. І чым бліжэй да фіналу, тым больш драматызму. Карыстаючыся словамі пісьменніка, пачалося ўсё вельмі весела, а скончылася, як і большасць вясёлых гісторый, вельмі сумна. Тры дачкі Тэўе выйшлі замуж насуперак волі бацькі і яўрэйскай традыцыі. Памірае жонка малочніка Голда, а яўрэяў высяляюць з іх роднай Анатаўкі. Галоўныя драматургічныя кропкі расстаўлены дакладна — ад гуллівага ансамбля трох дачок, якія мараць пра жаніхоў («Сваха»), да трагічнай сцэны смерці Голды. Яркімі і цікавымі падаліся фрагменты «Сон Тэўе» і «Вяселле» — найперш дзякуючы музычнаму і танцавальнаму рашэнням. Выразнымі паўсталі масавыя сцэны з хорам і салістамі. У складзе, дзе заняты Аляксандр Асіпец (Тэўе), Кацярына Дзегцярова (Голда), Ірына Заянчкоўская (Ента), Віктар Цыркуновіч (Лейзер), больш акцэнтаваны прыкметы нацыянальнага ў характарах. Выканаўцы, а ў спектаклі ўдзельнічае амаль уся трупа, мелі магчымасць выявіць уласнае акцёрскае майстэрства, каб раскрыць складаныя і рознабаковыя вобразы.



У адпаведнасці з жанрам, але...

Тацяна Мушынская

Скажу адразу: спектакль пакідае стракатыя ўражанні. «Плюсы» і «мінусы» чаргуюцца, ствараючы дзіўнаваты малюнак. Самае важнае ў кожнай пастаноўцы — вастрыня. Здольнасць рэзанаваць з навакольнай рэчаіснасцю. Запаўняць «белыя плямы» нашага няведання або мяняць веданне састарэлае на сучаснае. У гэтым сэнсе ўсё — ОК! Чаму? Актуальнасць спектакля ў тым, што ён не толькі пра яўрэйскае мястэчка Анатаўка, якое знаходзілася на тэрыторыі тагачаснай Украіны. «Шалом Алейхем!..» — і пра нас. Бо дадае важныя рысы да ўяўленняў пра тое, як выглядалі, кім былі населены беларускія мястэчкі на пачатку XX стагоддзя або нават раней.

Зазірнула ў Інтэрнэт. У 1845 годзе ў Мінскай губерні прадстаўнікі яўрэйскай нацыянальнасці складалі 15,9%, у той жа час рускіх было ўсяго 3,91%, а палякаў — 3,01%. У 1893-м на той жа тэрыторыі існавала 860 цэркваў, 67 касцёлаў, 36 сінагог і ажно 420 яўрэйскіх малітоўных дамоў. Пры канцы XIX стагоддзя ў Мінску, паводле перапісу, было 91 494 жыхара. Больш за палову насельніцтва (!) — 47 561 чалавек — складалі яўрэі. І апошняя лічба. У 1926 годзе ў БССР пражывала 407,1 тысячы яўрэяў. Тлумачэнне простае: на беларускіх землях цягам доўгага часу праходзіла рыса аседласці.

На прэм'еры і пасля яе нават шкадуеш, што музычны спектакль пра Тэўе-малочніка не з'явіўся на айчыннай сцэне на некалькі сезонаў раней. Разважаеш так па многіх прычынах. І таму, што спалучэнне спеваў, танцаў, размоўных фрагментаў ідэальна падыходзіць музычнаму тэатру. І таму, што пастаноўка прасякнута гумарам — мякка-вытанчаным і нечаканым, у якім адлюстроўваецца жыццёвая філасофія народа. Ці не самае каштоўнае ў новай пастаноўцы Музычнага — партытура Алега Хадоскі, увасобленая аркестрам пад кіраўніцтвам Юрыя Галяса. Хадоска — «профі», а «профі» не выдаюць вынік ніжэй пэўнага ўзроўню. Ён — менавіта тэатральны кампазітар, здольны мысліць драматургічна, будаваць сцэны на кантрастах, у шматстайнасці рытмаў. Нацыянальны каларыт захаваны і разам з тым аб'ядноўвае рознастылёвыя нумары. Музыка лёгкая — у лепшым сэнсе слова. Якраз у адпаведнасці з адметнасцю жанру. Танцавальныя эпізоды (харэограф Уладзімір Іваноў) імклівыя і «завадныя», часта ўзнікаюць як эмацыйная кульмінацыя масавых сцэн. У вакальных нумарах адлюстраваны разнастайны дыяпазон пачуццяў. Відавочна, што над спектаклем трупа, салісты і хор працавалі з ахвотай і захапленнем. Стаўленне да матэрыялу, сюжэта, герояў міжволі транслюецца ў залу, схаваць яго немагчыма. У ліку творчых здабыткаў назвала б шэраг акцёрскіх работ — Антона Заянчкоўскага (Тэўе) і асабліва Лідзіі Кузьміцкай (Голда), на маю думку, не ацэненай як след артысткі. Каларытную пару ўтвараюць Наталля Гайда (Ента) і Аляксей Кузьмін (Лейзер).



Пра «мінусы». Выклікае сумненні назва спектакля. У ёй ажно два клічнікі. Не замнога?.. Неяк дзіўна і вельмі пафасна, амаль як перадавая газеты «Праўда». Празмерны пафас — адзнака даўно мінулага, а дакладней — савецкага часу. Гэта пра тое, як карабель называць.

Цяпер па сутнасці. Міхаіл Кавальчык, без сумненняў, рэжысёр вопытны, спрактыкаваны, мае вялікі спіс пастановак. У дадзеным выпадку ён так захапіўся зыходным драматургічным матэрыялам (яму належыць літаратурная кампазіцыя паводле аповесці «Тэўе-малочнік») і размоўнымі фрагментамі, што спектакль нагадвае чараду смешных, жыццярадасных анекдотаў, якія, вядома, можна слухаць хоць да раніцы. Але чаму гэтая плынь час ад часу перарываецца вакальнымі або танцавальнымі фрагментамі? У пэўны момант узнікае адчуванне рыхласці спектакля.

Ніяк не магу пагадзіцца з Верай Гудзей-Каштальян, якая лічыць, напрыклад, сцэну «Сон Тэўе» яркай. Гэтая, так бы мовіць, «Вальпургіева ноч» глядзіцца, прабачце, пародыяй. А сама пастаноўка «Мір вам, людзі!» здаецца бясконцай. Для сучаснага гледача тры гадзіны — замнога! У падобным выпадку сцэнічны час павінен быць арганізаваны бездакорна. Раздражняюць асобныя героі. Напрыклад, рэвалюцыянер Перчык, які выглядае надзвычай схематычным. Тады незразумела, чаму ён так падабаецца адной з дачок Тэўе, што яна згодна выправіцца з ім у Сібір? У эпізодах яўрэйскага пагрому на сцэне з'яўляецца дзяўчына зноў-такі парадныйнага выгляду. Калі рэжысёр хацеў выявіць непрыязнасць да пэўных замежных лідараў, мо не трэба было рабіць гэта так прамалінейна?

Такім чынам, пытанні да пастановачнай брыгады ёсць. Ці можна ў спектаклі штосьці змяніць і падкарэктаваць? Не бяруся сцвярджаць. Выказваць крытычныя закіды складана, бо глядач прыходзіць у Музычны тэатр адпачыць і «пераключыцца». Публіка добра рэагуе на спеўныя, танцавальныя і размоўныя фрагменты. Рада ў адных эпізодах пасмяяцца, у іншых (як трагічная смерць Голды) паплакаць. Таму што б ты ні напісаў у рэцэнзіі, табе запярэчаць: «А гледачу падабаецца! Ён галасуе кашальком і пакупкай квіткоў»... Не сумняюся, спектакль будзе мець удалы пракатны лёс і збіраць поўную залу. Але касавы поспех і мастацкая бездакорнасць — гэта, як кажуць у Адэсе, дзве вялікія розніцы.

«Шалом Алейхем! Мір вам, людзі!». Сцэна са спектакля.

Фота Анжалікі Гракоўіч.

Методыка вайны з аб’ектыўнасцю

Фестываль перформансу ў Цэнтры сучасных мастацтваў

Алена Рудая

Праграма беларускага перформанса «penAtra(C)tion», якую тры гады ўвасабляе група «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk», трансфармавалася ў паўнавартасны двухдзённы фестываль. Адной з галоўных прычын такой эвалюцыі стала з’яўленне спрыяльнай для падобных некамерцыйных праектаў пляцоўкі — Цэнтра сучасных мастацтваў. Выразная пазіцыя яго цяперашніх супрацоўнікаў і кіраўніцтва можа канчаткова пазбавіць айчынны перформанс прысмаку забароненага плода. У нядаўнія часы рэдкая імпрэза такога кшталту абыходзілася без маляўнічых скандалаў з удзелам тэхнічак і вахцёрак. Гэтым разам прайшло без анекдотаў.

Дэвіз фэсту насцярожваў: «Тадэвуш Рэйтан vs. Пане Каханку: мастацтва вайны з аб’ектыўнасцю». Досыць сціплая гісторыя беларускага авангарду натхняе даследчыкаў і культуртрэгераў на самыя розныя выкрунтасы ў рэчышчы пазбаўлення ад нацыянальных комплексаў. Ды і на фоне дыскусій кшталту «наш ці не наш Малевіч» ход думкі куратараў выглядае прынамсі арыгінальным. Пакорпаўшыся ў нетрах айчыннай гісторыі, яны без праблем знайшлі там пару прыдатных персанажаў ды аб’явілі іх прадвеснікамі беларускага перформансу. Прызабыты герой Рэйтан выступае ў якасці антытэзы самаму імпазантнаму з Радзівілаў, якога ў прэс-рэлізе небеспадстаўна назвалі «фрыкам».

Тадэвушу Рэйтану і быў прысвечаны выступ «Механёраў культуры». Алесь Родзін і Зміцер Юркевіч, ядро групы, прыкладаюць усе магчымыя высілкі для ўвекавечвання гэтай постаці. Але ў перформансе замест партрэтнага адлюстравання рэальных асоб гледачы і выпадковыя мінакі пабачылі фантасмагарычныя постаці, што паўсталі аднекуль з нетраў калектыўнага несвядомага

Перформанс групы «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk» утрымліваў досыць банальную алегорыю: эга — абалонка, што аддзяляе асобу ад знешняга свету. Скульптар Павел Вайніцкі ўвасобіў тую абалонку ў выглядзе жалезнай клеткі, абвешанай пярэстымі лапікамі тканіны. Але самым цікавым быў менавіта спосаб функцыянавання гэтага скульптурнага твора. Нешта сферападобнае з грукатам скацілася па стромкай лесвіцы Цэнтра, даставіўшы ўніз перформера Іллю Сіна. Наўздзіў для прысутных, ён выбраўся з шара без відавочных пашкоджанняў.

Акцёр і мастак Юрка Дзівакоў у сваім праекце «ROT» прэпараваў працэс гераізацыі. Аўтар прасуе кашулю, апранае порткі, прымярае на сябе маску Маякоўскага, страляецца за шырмай, пэцкаючы падлогу бутафорскай крывёю, а неўзабавеператвараецца ў аўкцыяніста, які прадае «тую самую» кашулю Маякоўскага — спярша адну, а потым і яшчэ адну, «тую самую»... Эвалюцыя ад паўсядзённасці (праз гераізм) да цынізму адбываецца літаральна за 10-15 хвілін і з адной дзейнай асобай.

Канстанцін Мужаў, чыю дзею «№3 тэхналогія кахання» арганізатары небеспадстаўна назвалі «opus magnum», з уласнымі гераінямі абыходзіўся наогул без цырымоній. Узброены мачэтэ мужчына пасёк у капусту пару тузінаў кардонных «дзяўчат сваёй мары», і вызваленую прастору ўмомант запоўнілі дзяўчаты жывыя, між іншым — прафесійныя мадэлі. Дзякуючы відовішчнасці і ўніверсальнасці сваёй тэмы гэты перформанс мог бы з поспехам дэманстравацца не толькі на вузкапрофільным мерапрыемстве.

Маштабнай дзеі, перанасычнай дэкарацыямі і спецэфектамі, наступстваваў камерны праект Вольгі Рагавой «Унутры». Абаяльная аўтарка стварае няўлоўную паэтычную матэрыю з дапамогай самых простых жэстаў і прадметаў. І менавіта ў гэтым праяўляецца чарадзейства перформансу — нараджаць нешта амаль з нічога.

Падобная мінімалістычнасць выяўленчых сродкаў характэрная таксама і для Сяргея Ждановіча, чый перформанс выдатна дапоўніў ягоную ж інсталяцыю, якая ў той самы час выстаўлялася ў ЦСМ. Медытатыўная гульня з ценямі пад гукі варгана стала новым досведам той простасці, што агаляе сутнасць — вельмі актуальна ў наш перанасычаны візуальнымі эфектамі век.

Перформансы Аляксандра Зайцава часам выклікаюць пэўнае неўразуменне публікі. Мастацкай практыцы гэтага аўтара ўласцівы той нонканфармісцкі кшталт герметычнасці, які не інтрыгуе, але адштурхоўвае. Аднак гэтым разам унутраныя інтэнцыі знайшлі бадай дасканалае мастацкае ўвасабленне. Чалавек балансуе ў паветры на падпаленых вяроўках. Калі адна з іх перагарае, цела абрынаецца долу. Эпіграф дзеі быў узяты з Таркоўскага: няведанне моманту ўласнай смерці робіць нас несмяротнымі.

Апрача ўласна перформансаў, фестывальная праграма ўтрымлівала імправізацыйныя музычныя выступы Віктара Сямашкі, Уладзіслава Бубна, гурта «Masque Noir» і «ISN», а таксама (перасячэнне з «Suma Sumarum») упершыню дэманстраванае відэа першага ў Беларусі фэсту перформансу, які адбыўся ў «Шостай лініі» ў далёкім 1997-м. Публіка магла пераканацца: за прамінулыя гады сутнасна нічога не змянілася. Беларускі перформанс быў і ёсць надзвычай аўтарскім і суб’ектным, што замінае хоць якой яго сістэматызацыі ды вызначэнню трэндаў. Менавіта гэтым ён і цікавы.



Юрка Дзівакоў. ROT. Перформанс. 2014.

Дадатковая опцыя?

«Georgian Video Art» у галерэі «Ў»

Ганна Самарская

Стадыя публічных спрэчак пра тое, што ёсць сучасным мастацтвам і ці не лепш сучаснае зваць актуальным, мінула. А вось размовы пра відэа-арт усё яшчэ зводзяцца да вырашэння ўтылітарных задач: «Нам бы чаго-небудзь сучаснага ў экспазіцыю, можа, ёсць які відэа-арт?» Наш істэблішмент успрымае гэты медыум на правах «дадатковай опцыі», якая паляпшае экспазіцыю тэрмінамі «сучаснае» ды «актуальнае». У свеце відэа-арт як незалежная мастацкая форма стаў афармляцца ўжо ў канцы 1960-х, калі на рынку сталі даступнымі партатыўныя відэакамеры, а такія мастакі, як Эндзі Уорхал, пачалі выкарыстоўваць іх у сваёй працы.

На постсавецкай прасторы такая тэхніка ў вольным продажы з'явілася дзесьці ў 1990-х, да гэтага творцам прадстаўляліся асобныя магчымасці спрабаваць відэа ў якасці мастацкага сродку. Напрыклад, адно з першых сваіх відэа Андрэй Манастырскі зняў на камеру нямецкай аспіранткі, якая прыехала ў Маскву даследаваць рускую літаратуру. А група «Праметэй» для стварэння сваіх работ выкарыстоўвала тэхніку Казанскага авіяцыйнага інстытута, дзе ўдзельнікі суполкі ў той час працавалі інжынерамі.

Гісторыю відэа-арту можна разглядзець па некалькіх напрамках. Напрыклад, у счэпцы з сацыякультурным кантэкстам, які ўключае ў сябе гісторыю развіцця тэхнічных сродкаў (партатыўныя відэакамеры, персанальныя камп'ютары, магчымасць стварэння віртуальнай рэальнасці і іншае). А можна паслядоўна распавядаць пра творчасць асобных мастакоў, чые імёны асацыююцца з дадзеным кірункам. Аднак для любога з гэтых хадоў найперш неабходна мець перад сабой пэўную колькасць матэрыялу для інтэрпрэтацыі, а гэта значыць — сабраць інфармацыю, сфармаваць архіў, класіфікаваць яго.

Менавіта такую задачу — акумуляваць на адной платформе ўвесь даступны грузінскі відэа-арт — і паставілі перад сабой куратары выставы «Georgian Video Art». Ужо больш за год Аляксей Саселія, Галактыён Ерыставі і Гія Спандэрашвілі збіраюць поўнамаштабны архіў грузінскага відэа-арту, які даступны сёння на адкрытай інтэрнэт-платформе videoimage.ge. Выкладзеныя на сайце працы суправаджаюцца сціслай інфармацыяй: імя аўтара, год, тэхніка і хранаметраж. Інтэрпрэтацыю і даследчае апісанне аўтары праекта пакідаюць на водкуп гісторыкаў мастацтва. У Мінск прывезлі адзінаццаць работ апошніх дваццаці пяці гадоў, якія прадстаўляюць тры пакаленні: «піянеры» 1990-х (Кока Рамішвілі, Ніко Цэцхладзэ і Іліко Заўташвілі), «актывісты» 2000-х (Вато Цэрэтэлі, Гія Сумбадзэ, Ніка Мачаідзэ, Сафія Табатадзэ) і маладыя (Ґегі Хабурдзанія, Мары Мурадашвілі, Сасо Кумсіашвілі).

Хоць мінская выстава «Georgian Video Art» і мае збольшага ілюстрацыйны характар, яна ўсё роўна становіцца для нас каталізатарам разваг пра стан беларускага відэа-арту. Як і ў пастаноўцы больш фундаментальнага пытання: як відэа-арт адрозніваецца ад іншых формаў відэа-вытворчасці? Такому асэнсаванню паспрыяла праграма мерапрыемстваў, што суправаджала выставу (мадэратар Аляксей Барысёнак) і адкрывала публічную дыскусію пра спецыфіку беларускага відэаарту. Напрыклад, праз знаёмства з творчасцю брэсцкай групы «Бергамот», якая доўгія гады займаецца відэаперформансамі, або праз прэзентацыю персанальнага архіва матэрыялаў мастацкага жыцця 1980—1990-х Юрыя Ігрушы.

Архіў айчыннага відэа-арту храналагічна не выбудаваны і не прадстаўлены шырокай аўдыторыі. У мяне ствараецца ўражанне, што мы адразу пераскочылі ў тую стадыю, калі беларускія мастакі пачалі выкарыстоўваць відэа для мастацкага выказвання, абыходзячы фазу ўсведамлення самой прыроды дадзенага сродку, паняццяў «відэарэальнасць», «відэамова» і г.д. Гэтая заўвага, вядома ж, тычыцца і мастацтвазнаўчых тэкстаў: няма іх — няма гісторыі мастацтва. Але калі здагадка слушная і творцы ўжываюць відэа толькі ў рамках яго прыкладной прыроды (дакументацыя перформанса або мастацкай акцыі, стварэнне цыклічнай рухомай выявы), то не варта здзіўляцца «прыніжаным» чаканням і малой зацікаўленасці з боку публікі. Бо інструмент для стварэння відэа-арту ў выглядзе мабільнага тэлефона сёння ляжыць у кішэні кожнага другога.





Пра малых і для малых

«Дзюймовачка» ў Балетнай школе Марыны Вежнавец

Таццяна Мушынская



Попыт на новыя спектаклі для дзяцей не знікае. Аднак у такой справе не вельмі проста дасягнуць жаданага выніку. Па-першае — улічыць запатрабаваныя тэмы і сюжэты, псіхалагічныя параметры аўдыторыі, па-другое — спалучыць даступнасць з дастаткова высокім узроўнем пастаноўкі.

Пра ўсё гэта я думала, калі выпраўлялася на спектакль «Дзюймовачка», другі па ліку праект, які прэзентавала Балетная школа Марыны Вежнавец. Нагадаю: Марына — салістка Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Адна з самых яркіх выканаўцаў у цяперашняй трупе. Але паралельна (і паспяхова) займаецца балетнай педагогікай. Так бы мовіць, «іграючы трэнер». Давялося пабачыць і першы праект, створаны школай, «Спячую красуню».

На маю думку, «Дзюймовачка» — праект больш удалы. Зрабіць з дзецьмі спектакль у 2-х дзеях, у якім багата масавых сцэн, усіх навучыць, усё адрэпеціраваць — за гэтым стаіць велізарная праца. Спектакль найперш прываблівае тым, што яго асновай зрабілася музыка сучаснага беларускага кампазітара Алега Хадоскі. Таму фінансавая дапамога і падтрымка праекта нашым Міністэрствам культуры выглядае патрэбнай і дарэчнай. Калі ўлічыць, колькі незапатрабаваных партытур ляжыць у шуфлядах айчынных аўтараў, гэта радуе і абнадзейвае...

У музычных тэмах балета шмат прыгажосці і рамантычнасці, прачулых і пранікнёных мелодый. Яны даступныя для ўспрымання і камфортныя для юнага ўзросту. Музыка, натуральна, ішла ў запісе. Ён не ідэальны — мо не хапіла часу або грошай. Над гэтым складнікам варта яшчэ папрацаваць.

У лібрэта, зробленым Таццянай Шпартавай, шмат дасціпных знаходак. Яна не толькі ідзе ўслед за славутай казкай, але і дадае героям і дэталі, што зрабіліся натуральнай часткай сюжэта. Наяўнасць такіх персанажаў, як званочкі, рамонкі, божыя кароўкі, лілеі, дазваляе, з аднаго боку, вынаходліва вырашыць масавыя сцэны, а з другога — прыдумаць нескладаную харэаграфію для шматлікіх вучняў. Дасціпныя імёны герояў — Галоўны матылёк (Вера Шпакоўская), Галоўная Рыбка (Ганна Кузняцова), Галоўная Павучыха (Анастасія Сідарук). Заўважу: згаданыя юныя салісткі ўпэўнена трымаюцца на сцэне. Як і Фея — Ульяна Нікалайчык. Чысцінёй пластычных ліній запамінаецца танец Ластаўкі (Ульяна Грыцына). Удалы выбар і выканаўцы галоўнай ролі, Лізаветы Прывальчук. Харэограф абачліва не перагружала яе партыю складанымі рухамі і іх камбінацыямі, а прапанавала цікавы пластычны малюнак, не мудрагелісты, але даступны юнай балерыне. Зрабіла акцэнт на яе артыстычных здольнасцях.

У кожным спектаклі поспех залежыць не толькі ад намаганняў творчага калектыву, але і ад таго, у якой ступені музычная аснова і харэаграфічнае рашэнне адпавядаюць адно аднаму. Дзеці ў школе Вежнавец авалодваюць найперш асновамі класікі. Сучасныя напрамкі будуць спасцігнуты пазней, і прапанаваць балетмайстар магла менавіта тую пластычную мову, якую яны цяпер і засвойваюць.

Прынцыповая ўдача ў іншым. У адпаведнасці сюжэта і яго сцэнічнага вырашэння — узросту выканаўцаў. І ў тым, што харэограф не ўводзіла ў «Дзюймовачцы» пальцавую тэхніку, складаную для дзяцей, якія толькі пачалі авалодваць класікай. Малюнак танца, адпаведны ўзросту і магчымасцям, раскаваліў артыстаў. А мо паўплываў іх большы сцэнічны вопыт? Вынаходлівасцю вызначаюцца шматлікія касцюмы мастака Іллі Падкапаева. Асабліва гэта датычыць візуальнага рашэння вобразаў Ластаўкі, кветак, жукоў, шматлікіх прадстаўнікоў фауны. Такія праекты каштоўныя і тым, што дзеці ад маленства прывучаюцца да арыгінальных музычных твораў, а не «папсы». Да спектакля, дзе артысты спяваюць або танцуюць. Юны наведнік можа потым ператварыцца ў гледача, які мае мастацкі густ і здольны сапраўды вартае адрозніць ад танных падробак. Праекты, адрасаваныя дзецям, паступова выхоўваюць тэатралаў.

«Дзюймовачка». Сцэны са спектакля.
Фота Івана Захарава.



Парадкаванне хаосу

Выстава Івана Семілетава «Зменлівасць адлюстравання»

Андрэй Янкоўскі

У жывапісе Івана Семілетава адчувальныя ўплыў сюррэалізму, дадаізму і выразная ўвага да эксперыментаў 1960-х гадоў, да мастацтва аўтсайдараў Ар брут. Гэтага творцу можна без перабольшвання назваць адным з самых яркіх мастакоў свайго пакалення. Кожная з персанальных выстаў Семілетава выклікае цікавасць публікі, неабыякавай да пульсацыі думкі ў мастацтве. Назіраючы за прыватным светам вобразаў творцы, глядач міжволі ўступае ў камунікацыю, дзе становіцца суаўтарам вабнай формы інтэлектуальнага працэсу пазнання. Сярод безлічы формаў, у якія трансфармуецца наша прага спасціжэння рэальнасці, мастацтва з'яўляецца адной з самых моцных.

Мастак любіць працаваць серыямі. У іх ёсць пачатак і, здаецца, не прадбачыцца канца, бо яны адкрытыя ў будучыню і падпарадкаваныя адной магістральнай тэме, да якой майстар здольны вяртацца зноў і зноў.

Гэта датычыцца карцін вядомага цыклу «Персанажы», які Іван Семілетаў працягвае не адзін год. У іх творца шукае новыя варыянты ўвасаблення твару і чалавечай фігуры. Сам аўтар называе працэс узнікнення гэтых работ «кіраванай выпадковасцю». Вытанчаны, схільны да мінімалізму мастак і майстар фармальнай кампазіцыі, ён безупынна адточвае свой метад.



Для Івана Семілетава нават сапсаваная рэч мае свой, «непрыгожы» для тых, хто чакае ад яе карысці, твар. Вызваліўшыся ад навязанага прызначэння, прадмет ці механізм набывае іншую — уласную — якасць. Імкненне аўтара прааналізаваць аголеную сутнасць рэчаў відавочнае і ў працах з цыклу «Схаваныя ўзаемадзеянні».

Найбольшым адкрыццём выставы стала для гледача знаёмства з новай серыяй майстра «Зменлівасць адлюстравання», асновай для якой сталі дзіцячыя малюнкі, вобразы з кніг, раптам знойдзеныя ці падгледжаныя ў жыцці накіды.

Семілетаў працуе з філасофскай катэгорыяй часу, даследуючы сродкамі жывапісу сферы несвядомага ды ірацыянальнага. Кожны твор цыклу з'яўляецца спробай візуальна прадставіць у двухмерных каардынатах палатна немагчымае — працяг плыні імгнення.

У трыпціху «Зменлівасць адлюстравання» мастак прапануе нашай увазе — як прастору свабоднай асацыяцыі — сваю эксперыментальную варыятыўнасць успрымання аднаго і таго ж падгледжанага некалі сюжэта. Прастора і час у кожным з трох адлюстраванняў губляюць бачныя, «правільныя» межы — усё цячэ, усё скажаецца, ссоўваецца, расплываецца.

Працы з паліпціха «Зменлівасць памяці» прысвечаны дэканструкцыі складаных працэсаў — зрэзаў памяці, ад якіх праз пэўны адрэзак часу ў кожнага з нас непазбежна застаюцца толькі найбольш эмацыйна завостраныя пазлы-аскепкі. Менавіта па гэтых работах адчуваецца, наколькі аўтару блізкая драматычная творчасць выдатнага англійскага жывапісца XX стагоддзя Фрэнсіса Бэкана.

Час ёсць і яго няма. Стаіць, як той салдат у карціне «Паміж часам». Ідзе. Ляціць альбо бяжыць. Уся справа ў адчуванні назіральніка. І яго стане. Мо таму блакітны колер, колер спакою і раўнавагі, вытанчанай філасофіі і артыстызму, прыйшоўся найбольш даспадобы майстру, каб праз святланосныя адценні максімальна выразіць празрыстую адхіленасць ад нас застылага моманту.

Уступаючы ў прапанаваны дыялог з кожнай з гэтых карцін, міжволі страчваеш адчуванне рэальнасці. Сутнасць немагчымасці ўзнікае з падсвядомасці і афармляецца ў выглядзе фразы-аксюмарону, якую раптам пачынаеш успрымаць амаль фізічна — «застыласць руху».

Навукоўцы сведчаць: усе працэсы ў нашым Сусвеце, які і пачаўся з Вялікага выбуху, непазбежна вядуць да энтрапіі. А таму ў кожнае імгненне мы жывем у стане і атачэнні выпадкова злучаных на нейкі час элементаў, што пастаянна імкнуцца адасобіцца адзін ад аднаго. І па сутнасці мы самі — выпадковыя часткі гэтых выпадковых злучэнняў.

Як сапраўдны творца Іван Семілетаў выхоплівае з хаосу небыцця аскепкі сэнсаў, фігур і рэчаў, каб надаць ім непаўторны сэнс. А таксама каб яшчэ раз напомніць нам: нішто не знікае.

Паводле Семілетава, мастак — гэта рэтранслятар. Ён услухоўваецца. Углядаецца. Адчувае і дзеліцца. Прапускае праз сябе энергіі космасу...

Ад новай серыі ўзнікае трывалае адчуванне свабоды. Той свабоды, калі форма — адзенне зместу. Калі вобраз і думка творцы вольна развіваюцца менавіта ў дадзеным шматзначным кантэксце.

Згодна з меркаваннем Семілетава, самае цяжкае для мастака ўвогуле — разнявольць розум і вырвацца з клеткі стылявой сістэмы. Іван Семілетаў адносіцца да тых, каму гэтая няпростая метамарфоза раз за разам паспяхова ўдаецца.

Жанчына з птушкай. Алей. 2014.

Звычайны цуд паразумення

XII Міжнародны фестываль тэатральнага мастацтва «Славянскія тэатральныя сустрэчы»

Жана Лашкевіч


1.

Фэст надаў святочнай размаітасці 75-годдзю Гомельскага абласнога драматычнага тэатра. Кожны спектакль суправаджалі віншаванні. Уласна, кожны спектакль, абраны для паказу ў Гомелі як найпапулярны ў Бранску, Брэсце альбо Калінінградзе, з'яўляўся віншаваннем калег-сяброў. Расстаўляць такія сцэнічныя творы па месцах сэнсу не было (журы і не збіралі). Затое з крытыкамі і тэатразнаўцамі пра іх спрачаліся адмыслоўцы, чые думкі цікавілі дырэктара Ірыну Пыркову і мастацкага кіраўніка Сяргея Лагуценку, — рэжысёры і драматургі, псіхолагі і рэкламісты, філолагі і менеджары. Ацэнкі гучалі як пытанні рубам: мы здавальняем грамадскую патрэбу камунікаваць праз тэатр альбо выжываем як галіна і від? Спраўджваем місію альбо цягнем валаводзіну? Падпускаем гледача да сцэнічных мітрэнгаў ці няхай любіць тэатр на адлегласці?

...Любоў тачылася ці не з кожнае назвы фестывальнай афішы. Шчырая, марная, падманная, яна сведчыла пра актуальнасць драматургіі, густы пастаноўшчыкаў, абазнанасць гледачоў. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр, не патрапіўшы прывезці спектакль, выказаў сваю любоў праз бездакорны тэатральны канцэрт з удзелам аркестра і балета — з гумарам, эмацыйным напалам і зайздроснай прафесійнасцю. Кожны дзень з рознай ступенню пераканаўчасці са сцэны заклікалі адрынуць абыякавасць і не пускаць зло ў сваё жыццё: пачынаўся Адвэнт, мірсціўся калядны цуд...

...Ялінка ўпрыгожыла здымную кватэру Дональда Бейкера, калі суседка Джыл знянацку ўвалілася ў ягонае жыццё: «Гэтыя вольныя матылі» Леанарда Герша старанна кружлялі, але няўхільна кіраваліся да збліжэння. Вылучаючы тэксты персанажаў пра імкненне да волі, спектакль Бранскага абласнога тэатра драмы ўвасобіў рэжысёр Мікалай Гадомскі.

Дональд Бейкер (Дзмітрый Нянахаў), прагнучы жыць сваім адумам, з'ехаў у сталіцу, асвойтаўся з наваколлем, спадабаўся суседцы, чыя сімпатыя перамяшалася з цікаўнасцю і павярхоўным спачуваннем: хлопец — невідушчы. Ад нараджэння ягонымі «вачыма» была маці; яе любоў час-почас шчыра падмянялася апекаваннем.

Поступ дзеяння ў спектаклі прыпадобіўся півачу з гадзінніка: то хлопцу трэба пастанавіць на сваім, то суседцы Джыл (Алеся Македонская) — паказырыцца адметнасцю. Дональдавай маці яна даводзіла сваю рацыю такім неабачлівым грубіянствам, ажно інтрыга пазбылася ўсялякай гульні паўтонаў, а маці (Святлана Разанцава) збольшага вычэквала і баранілася наступам. Дарма што Дональд пісаў песні, а выканаўца Дзмітрый Нянахаў валодае гітарай і добра спявае, — у спектаклі ўсё адно гучала фанаграма. Дарма што драматург выпісаў прыгожую сцэну блізкасці, а маладыя артысты ў добрай фізічнай форме, — іх асудзілі на бескантактнае фізічнае дзеянне танцавальнага кшталту. Таго, што самым вольным матылём спектакля магла апынуцца маці Дональда, а рухавіком развіцця — дачыненні Дональда з маці, нават пад увагу не прынялі...

...Пад калядную ялінку закладалі дынаміт! Але трое не самых добрых людзей, якія надумаліся дзеля страхоўкі забіць «Дарагую Памэлу» ў спектаклі паводле Джона Патрыка, перадумалі. Не ўсе адразу. Не адразу і канчаткова. Ад смяротнага граху іх адводзіла таемная сіла (чым не цуд на Каляды?), а да жыццёвых каштоўнасцей вяртала старая Памэла Кронкі (Тамара Ляўчук) — наіўнасцю і дзівацтвамі.

Паводле драматурга, Памэла жыла ў падвале разбуранага дома — з яго ўтварылі сметнік. У спектаклі Брэсцкага тэатра драмы сметнік падобны да пачакальні ў кінатэатры з даўнімі фільмамі. Іх героі глядзяць з афіш вачыма славутых артыстаў, кожны — са сваёй эпохі. Зважаючы на касцюмы, пластыку і паводзіны сцэнічных персанажаў, можна памеркаваць, што фарс Джона Патрыка намагаліся стылізаваць пад старое кіно. Але трэба ж было дамовіцца, пад якое!

Ці адчувае Памэла хоць якую небяспеку? За што ёй выпала скрушная самота? Што мацуе веру старэчы ў добрае? Хто яна такая, нарэшце? Чаму такой дарагой

робіцца для доктара, паліцэйскага і асабліва для махляроў з дынамітам? Драматург дае зразумець, што ўсе яны — слабыя людзі сціплага дастатку і барукаюцца з невыносным жыццём. Махляры — тыя зусім пачаткоўцы. Праз абяздоленую дзівачку Памэлу ім выпаў шанц-выпрабаванне і яны — цапом-лапом, выпадкам, цудам — змяніліся, заслужылі іншага, верагодна — лепшага. Але рэжысёр Цімафей Ільеўскі, рыхтуючы фінал, так старанна абмінаў пытанні, што нават не заахвоціў глядзельню да разваг.

...Сцэнічны снег абсыпае мужчыну пад спыненым гадзіннікам: ад герояў спектакля «Змяшаныя пачуцці» Рычарда Баэра імкліва ўцякае час, бо ў жыцці надышла зіма. Абодвум — за шэсцьдзесят, абодва — удовыя, калісь сябравалі сем'ямі, дзеці-ўнукі — дарослыя. Даўняя сімпатыя схіляе да мацнейшых пачуццяў, але ж абставіны, побыт, звыкласць так проста не саступаюць. Каб дамовіцца да чагосьці пэўнага, у Германа застаюцца гадзіны, бо Крысціна пераязджае, рабочыя спакоўваюць рэчы...

Мастак-пастаноўшчык Рускага тэатра імя М.Горкага з Астаны Канат Максутаў адмыслова для фестывальнага паказу перапрацаваў сцэнаграфію, пакінуўшы на некалькіх суперзаслонах друкаваныя вывявы шматкватэрнага дома. Яны месцяцца на штанкетах, лёгка рассоўваюцца, расступаюцца, сцэнічная прастора вызваляецца, нібыта дом разам з жыццямі сваіх гаспадароў станчаецца і рыхтуецца знікнуць пад наступам будучыні-пустэчы. Вобраз спектакля дадаў Крысціне (Наталля Касенка) прыўзнятасці і крохкасці: дзімане вятрыска, сыпане снегам — і яна застанецца на самоце, бо па такім надвор'і ёй працей не чакаць і дзверы не адчыняць. Герман (Сяргей Мацвееў) аддана трываў капрызлівасць і балбатлівасць Крысціны, яе непаслядоўнасць і змены настрою; артыст далікатна падхопліваў-страхаваў партнёрку на ўсіх паваротках сюжэту, выбітным гумарам адрабляў там, дзе драматург дапускаў уражлівую слязіну. Вырашэнне рэжысёра Бекпулата Парманава пра супрацьстаянне мужчыны і жанчыны як складнікаў суцэльнага свету акцёрскі дуэт змацаваў у традыцыях рэалістычнай школы.

Для лірычнай камедыі «Лёвачка» паводле Анатоля Крыма рэжысёр кішынёўскага «Тэатра з вуліцы Руж» Юрый Хармелін пакінуў чорнае тло сцэнічнага адзення. На ім аповед-успамін маленькага хлопчыка паваеннага часу набыў надзвычайнай яркасці... як і кожная дэталь відовішча. Прыймач, дзіцячы вазок, механічная цацка мусілі адыграць за эпоху. Анахранізмы яе нават не пазначылі. Але шчырая непасрэднасць Вячаслава Азароўскага ў ролі шасцігадовага Лёвушкі, Людміла Калохіна і Марыя Мадан у ролях ягоных бабуль убаранілі спектакль ад прыблізнасці.

Лагічная, паслядоўная, ліноўная драматургія, пра якую вялася гаворка, мае на ўвазе рэй сюжэта, рэй гісторыі персанажаў. Да нядаўняга часу менавіта ліноўная гісторыя ўтрымлівала цікавасць глядзельні. «Валянцінаў дзень» («нейкі працяг» вядомай п'есы Міхаіла Рошчына «Валянцін і Валянціна» з 1970-х) Калінінградскага абласнога драматычнага тэатра не наследваў гісторыі Івана Вырыпаева наўпрост.

...Валянціна (Надзея Ільіна) пакахала Валянціна і больш за што іншае баялася яго згубіць. Каця таксама пакахала Валянціна, зрабіла ўсё магчымае і пабралася з ім. Пакутвалі ўтрох. Калі Валянцін памёр, кабеты ўзяліся высвятляць, хто вінаваты і што трэба было рабіць. А ўсё, што нельга вымавіць і назваць, рэжысёр Вячаслаў Віціх даручыў выяўляць пластычнаму гурту-масоўцы, гэткаму карнавальнаму адбітку ўнутранага жыцця персанажаў.

Свет сцэнічнага расповеду вызначыў сцэнограф Юлдаш Нурматаў — у глыбіні сцэны пад мостам-пераходам асталяваў пакой-востраў, дзе Валянціна люляла памяць кахання. Каб трапіць на сушу жыцця, ёй трэба было ісці па гнуткіх кладках над вадой...

Час-почас дзеянне храсла ў бутафорскім лісці, у вадзе, у пер'і — як бы яшчэ і снезе, у дыме — як бы яшчэ і тумане: колькасць выяўленчых сродкаў пагражала востраву перагварэннем у балота, а рэжысёра чакала суворая навука іх выбіраць. Затое на тэкстах і падзеях п'есы ён выпрабаваў свае кампазіцыйныя знаходкі, адцягнуўшыся ад пабудовы драматурга. Плыткае жыццё карнавальнае масоўкі — гэткага міксу ўмоўнага сярэднявечча, цырка, рэвю, мілітары, моладзевай моды — мусіла адлюстраваць пачуцці і дзеянні, якія не патраплялі выказаць і спраўдзіць героі. Хіба крок застаўся да сцэнічнай уцямнасці — уплыву масоўкі на атмасферу сцэн і паводзіны персанажаў альбо да ўдасканалення свайго «структураванага хаосу»...

...Барукание розных тэатральных фармацый вызначыла калінінградскі спектакль — шурпата і нягегла, але ўразліва да неабыякавасці. Мо з яе і ўтвараецца цуд паразумення сучаснікаў — з якога б боку рампы яны ні апынуліся? Балазе, ён рупіць тэатру нароўні з самім жыццём.



1. «Валянцінаў дзень» Івана Вырыпаева. Сцэна са спектакля.
Фота Уладзіміра Ступінскага.
2. «Змяшаныя пачуцці» Рычарда Баэра. Наталля Касенка (Крысціна), Сяргей Мацвееў (Герман).
Фота Алега Белавусава.

Удумлівы погляд

Новыя стужкі «Летапісу»

Антон Сідарэнка


1.

Узірацца ў гісторыю — не значыць жыць толькі мінулым. Гэтую простую ісціну яшчэ раз даказалі летась рэжысёры-дакументалісты студыі «Летапіс». Сем з дзевяці карцін, прадстаўленых студыяй на грамадскім праглядзе, так ці інакш звернутыя ў былое і распавядаюць пра гісторыю нашай краіны і яе чалавека. Пра што сведчыць гэты зварот да мінулага? Ці азначае ён своеасаблівы эскапізм, боязь убачыць сябе сапраўднага? Або мінулае — тая рэальнасць, працаваць з якой значна больш проста і зручна, чым з яшчэ неакрэсленым і няўлоўным сённяшнім?..

Уласна, з «Летапісу» і пачалася дзевяностагадовая гісторыя беларускага кіно. Але як далёка сышла наша дакументалістыка ад кінахронікі ў яе традыцыйным разуменні! Рэжысёры «Летапісу» даўно пераадолелі межы звыклых уяўленняў аб неігравых стужках як аб сродку выключна фіксацыі навакольнага свету. Цяпер нацыянальнае дакументальнае кіно цалкам можа паспрачацца з ігравым і нават выгадна адрозніваецца ад яго. Акурат выкарыстанне вобраза як ключавога элемента твора вылучае почырк нашых дакументалістаў і ператварае іх работы ў сапраўднае мастацтва.

Менавіта гэтая якасць уласціва стужцы «Дудар» Юрыя Цімафеева па сцэнары Рэгіны Гамзовіч. Вобраз пастуха-дудара — адзін з самых вядомых фальклорных сімвалаў Беларусі. Але практычна ніхто з сучасных гараджан і, што дзіўна, вяскоўцаў не ведае, як стварыць гэты нібыта просты музычны інструмент. І нават не ўмее іграць на ім як след. Шматвяковая традыцыя беларускага дударства амаль цалкам перапынілася. Карціна Юрыя Цімафеева распавядае ці не пра апошняга майстра на Беларусі. Фёдар Муравейка — дудар і гарманіст з вёскі Карчаватка Жыткавіцкага раёна. У сваіх родных мясцінах ён адзіны валодае няхітрым, здавалася б, рамяством. Карціна «Дудар» якраз і паказвае ўсе этапы стварэння дудкі — ад першапачатковага выбару ў лесе патрэбнага дрэва. Задача для рэжысёра быццам нескладаная. Тым не менш Юрый Цімафееў здолеў зрабіць большае, чым проста паказаць алгарытм, адпрацаваны пакаленнямі пастухоў.

«Дудар» — таленавітае і трагічнае па інтанацыі выказванне аб сыходзе. Сыходзе традыцыйнага ладу жыцця, каштоўнасцей, людзей. Атрымаўся сапраўдны рэквіем па беларускай вёсцы. Візуальнае рашэнне «Дудара» выканана ў імпрэсіяністычным стылі, уласцівым апошнім работам гэтага рэжысёра. Як і ў папярэдняй стужцы Цімафеева «Крокі па вадзе», выява ў кадры часцяком размытая, а сам фільм прасякнуты складанымі выяўленчымі і гукавымі вобразамі, заснаванымі на старых сямейных фотаздымках аднавяскоўцаў і музычным фальклоры. Варта адзначыць віртуозную працу аператара Сяргея Мялешкіна і гукарэжысёра Яўгена Рагозіна. А што датычыць самога Юрыя, дык гэты аўтар відавочна перарос узровень кароткаметражнага фармату і можа быць запатрабаваны і ў ігравым кіно. Сам жа «Дудар», несумненна, лепшы фільм студыі «Летапіс», зняты ў 2014 годзе.

Мінулае — галоўны матыў і стужкі «Дождж» рэжысёра Віктара Аслюка, лідара айчыннай дакументалістыкі. Гэтая карціна — рэквіем па Мікалаю Тарасюку, знакамітым мастаку-філосафе, які пайшоў з жыцця на пачатку 2015 года. Некалькі гадоў таму Тарасюк быў героем стужкі Віктара Аслюка «Драўляны народ». «Дождж» — невялікая замалёўка, на дзве трэці зробленая з матэрыялаў папярэдніх экспедыцый рэжысёра ў родную вёску Тарасюка. Двое пажылых людзей танчаць і спяваюць перад камерай песні сваёй маладосці. У кожным гуку і кожным кадры фільма адчуваецца горыч, выкліканая хуткаплыннасцю чалавечага жыцця, тленнасцю існага і адзіноты чалавека як істоты. Трагічны матыў закінутасці і самоты, скразны ў творчасці Аслюка, у стужцы «Дождж» набывае асаблівае экзістэнцыяльнае адценне. Як правіла, простыя па форме карціны рэжысёра выклікаюць не толькі моцныя эмоцыі, але і прымушаюць глыбока задумацца. Відавочна, што «Дождж» у фільмаграфіі беларускага члена Еўрапейскай кінаакадэміі зойме не першае месца. Гэтая стужка — хутчэй своеасаблівы эпілог «Драўлянага народу», з якім складае дылогію.

«Страчаная песня» сцэнарыста Людмілы Сяліцкай і рэжысёра Ігара Чышчэні — яшчэ адзін зварот да мінулага. У гісторыі беларускай культуры да гэтага часу застаецца нямала імёнаў, вядомых толькі спецыялістам. Сярод іх — імя паэта Віктара Казлоўскага. На пачатку 1930-х крытыкі параўноўвалі маштаб ягонай асобы з маштабам Уладзіміра Маякоўскага. Але, як і ў многіх талентаў маладой савецкай Беларусі, лёс Віктара Казлоўскага склаўся трагічна. Паэт здолеў перажыць перыяд сталінскіх рэпрэсій і пазбегнуць знішчэння фізічнага. Ды толькі ў турме і псіхіятрычнай

клініцы Віктар Казлоўскі быў знішчаны як творчая асоба.
«Страчаная песня» — адметны дадатак да чарады створаных на «Летапісе» фільмаў-партрэтаў. Драматычная (і вечная!) гісторыя нацыянальнага генія прапанавана гледачу ў традыцыйным апісальным стылі. Пра лёс Віктара Казлоўскага распавядаюць аднавяскоўцы паэта, супрацоўнікі Дзяржаўнага музея-архіва беларускай літаратуры і мастацтва. У карціне максімальна эфектыўна выкарыстаны архіўныя матэрыялы, фатаграфіі і кінахроніка. Па сутнасці, «Страчаная песня» — не столькі фестывальнае, колькі глядацкае кіно, разлічанае на шырокую тэлевізійную аўдыторыю.
Стужка «Мая радня» маладога рэжысёра Любові Зямцовай — прыклад рэдкага для нашай кінадакументалістыкі фільма-расследавання. Гераіня карціны наведвае родную вёску бабулі, дзе даведваецца пра падрабязнасці смерці ў гады Другой сусветнай вайны свайго прадзеда, сувязнога партызанскага атрада. Трагічная гісторыя сям'і пераплятаецца з лёсам усяго беларускага народа. Стужка не самая дасканалая з пункту гледжання формы і падачы матэрыялу, аднак каштоўная (як і «Водгук мінулай вайны» дакументаліста Аляксандра Акавіцкага) тым, што ў кадры аказваюцца непасрэдныя сведкі падзей. Нягледзячы на мноства работ, прысвечаных Вялікай Айчыннай вайне, кожнае жывое слова пра катастрофу сямідзесяцігадовай даўніны бясцэннае. І аўтары «Летапісу» ў гэтым сэнсе робяць вельмі важную справу.
Фільмы «Тураўская галава» Наталлі Жамойдзік і «Абрад “Чырачка”, або Як у Тонежы вясну гукалі» Марыі Курачовай (па сцэнарах Рэгіны Гамзовіч, нястомнага прапагандыста традыцыйнай беларускай культуры) адлюстроўваюць дзень сённяшні, але іх героі шукаюць мінулае. Гледзячы на тое, як адраджаюцца ўнікальныя, уласцівыя толькі пэўным мясцінам традыцыі, мы даведваемся пра лад жыцця іх цяперашніх жыхароў не менш, чым пра падрабязнасці тых ці іншых абрадаў або дэталяў строяў. У нейкім сэнсе гэтыя стужкі нават больш распавядаюць пра сучаснасць, чым пра этнаграфічныя здабыткі.
«Дзіця і дэльфін» Кацярыны Махавай і «Оперныя прэм'еры» Міхаіла Жданоўскага — дзве карціны, знятыя на сучасныя тэмы. Класік айчыннай дакументалістыкі Міхаіл Жданоўскі дадаў кінапартрэт галоўнага дырыжора Акадэмічнага сімфанічнага аркестра Рэспублікі Беларусь Аляксандра Анісімава ў сваю галерэю дзеячаў айчыннай музычнай культуры. Кацярына Махава ўзняла праблему рэабілітацыі дзяцей-інвалідаў з дапамогай так званай «дэльфінатэрапіі». Фільм, зняты метадам назірання, паказвае маленькі цуд перамогі над хваробай — у самым канцы карціны хлопчык Максім ці не ўпершыню прамаўляе слова «мама».
Толькі стужка Кацярыны Махавай, адзіная з усіх новых работ «Летапісу», мае працягласць больш за 13 хвілін. На жаль, фінансавыя абмежаванні дазволілі летась ствараць адно такія кароткія карціны. Нягледзячы на ўсе цяжкасці, большасць аўтараў справіліся з няпростым і непапулярным сёння ў свеце кіно фарматам. Нават па такіх сціслых і ў большасці сваёй немудрагелістых карцінах можна адчуць узровень майстэрства і кваліфікацыю беларускіх дакументалістаў. Зрэшты, фільмы гэтых рэжысёраў маюць удалы фестывальны лёс і часам значна больш запатрабаваныя ў гледача, чым стужкі іх калег-«ігравікоў». Будзем спадзявацца, запатрабаваныя не толькі за мяжой, але і ў сябе дома.


2.


3.


4.


5.

1. «Абрад “Чырачка”, або Як у Тонежы вясну гукалі». Рэжысёр Марыя Курачова.
2. «Дождж». Рэжысёр Віктар Аслюк.
3. «Дудар». Рэжысёр Юрый Цімафееў.
4. «Страчаная песня». Рэжысёр Ігар Чышчэня.
5. «Тураўская галава». Рэжысёр Наталля Жамойдзік.

Жанчына, вера, навука

Фестываль ізраільскага кіно ў Мінску

Любоў Гаўрылюк


1.

Пасля фэсту я хачу праверыць сябе пакуль як глядач — што запомнілася? І чаму? Глядацкае ўспрыманне стала ключавым для выбару фільмаў арганізатарамі: па словах спадара Іосіфа Шагала, Пасла Дзяржавы Ізраіль у Беларусі, праграма была складзена з максімальным набліжэннем да рэалій краіны.

Гендар і антыгендар

Фільмам адкрыцця фестывалю была «Матывацыя нуль», «чорная камедыя», знятая маладым рэжысёрам Таліяй Лаві па ўласным сцэнары. У Акадэміі мастацтваў «Бецалель» яна вывучала анімацыю і стала мастаком коміксаў, потым з адзнакай скончыла Кінашколу Сэма Шпігеля ў Іерусаліме. Дыпломны фільм Лаві «Замена» атрымаў некалькі міжнародных узнагарод, у тым ліку прыз глядацкіх сімпатый «Берлінале» і першае месца на Мюнхенскім міжнародным фестывалі кароткага метра. Пакуль што тры стужкі паслужнога спіса Лаві — кароткаметражкі, у поўным метры яна дэбютант. «Матывацыя», знятая ў 2014 годзе ў Лабараторыі сцэнарыстаў інстытута «Сандэнс», адразу атрымала Гран-пры V Адэскага МКФ і прыз «За лепшы ігравы фільм» фестывалю «Трайбека» ў Нью-Ёрку.

Ізраільскія рэжысёры здымаюць камедыі з самымі, на першы погляд, некамедыйнымі тэмамі, сюжэтамі і з непрадказальным фіналам. Талія Лаві не стала выключэннем: у яе атрымалася, хутчэй, драма з гратэскам, лірыкай і актуальным гендарным матэрыялам. Дзяўчаты ў арміі — будзёнасць многіх краін свету, але ад гэтага гераіні не перастаюць быць жанчынамі. Матывацыя ў іх не тое каб нулявая, бо служба ў арміі і ўдзел у ваенных канфліктах — прадмет асабістага і сямейнага гонару, абсалютная вартасць для ізраільскага грамадства. Гэта матывацыя базавая, «па змоўчанні». Але вось што ў іх на нулявым узроўні — дык гэта лакіроўка і сціранне індывідуальнасці. Поўная «бязбашаннасць» адной з гераінь (Заар у выкананні Даіны Іўгі), шалёная закаханасць іншай, ажно да суіцыду, слаба асацыююцца са службай як такой. Агульны эмацыйны размах, імпульсіўнасць падтрымліваюць Нэлі Тагар (Дафі) і Шані Кляйн (Афіцэр). Тэмп, у якім знятыя ўсе тры навелы, брутальнасць побыту ў кантрасце з ружовымі дрындушкамі (аператар Ярон Шарф) падкрэсліваюць яркасць дыялогаў і адсутнасць усялякай нівеліроўкі характараў.

І вельмі далікатна паказаныя ў арміі мужчыны: нарада камандзіраў, якім прыносяць гарбату-каву сакратаркі; сцэна звальнення дамы-афіцэра, якая ўсё ж страціла кантроль над сітуацыяй; нарэшце, адна-дзве інтымныя сцэны, справакаваныя дзяўчатамі. «Хацелі раўнапраўя — маеце», — адзіная мужчынская фраза, прамоўленая вельмі акуратна, але з намёкам на пол удзельніц канфліктаў і пастаяннага высвятлення адносін.

Агульны гнеў змяняецца на літасць — таму што мары ажыццяўляюцца. І толькі смерць незваротная: яе інструментам стаў асаблівы канцылярскі стэплер, з дапамогай якога можна павесіць аб'яву нават на бетонную сцяну. Абсалютна жанравае, з неабходнай для гледача дынамікай кіно, і водгук публікі відавочны. Арганізатары запусцілі «Матывацыяй» працэс пазнавання: пра «ізраільскую ваеншчыну» мы ўжо шмат чулі ад савецкіх прапагандыстаў, а вось як яно бывае... Людзі, людзі...

> *Агульны гнеў змяняецца на літасць — таму што мары ажыццяўляюцца. І толькі смерць незваротная: яе інструментам стаў асаблівы канцылярскі стэплер, з дапамогай якога можна павесіць аб'яву нават на бетонную сцяну.*

Пагружэнне ў Кнігу

«Заўвага» — зусім іншая. Стужка бліжэй да арт-хаўса, а заяўлена, што вельмі дзіўна, як трагікамедыя. Іосіф Сідар зняў «Заўвагу» ў 2011 годзе па сваім сцэнары. Месца дзеяння карціны — кафедра вывучэння Талмуда Яўрэйскага ўніверсітэта ў Іерусаліме і жыццё вакол яе. Жыццё ўласна праходзіць у архетыповым рэчышчы: бацька і сын, творца і спадкаемца, ісціна і прафанацыя. «Заўвага» стала лепшым ізраільскім фільмам і атрымала 9 узнагарод Ізраільскай кінаакадэміі «Афір»

(2011), прыз за лепшы сцэнар на Канскім кінафестывалі (2011), дзве намінацыі на «Оскар» (2012).
Калізія разварочваецца як барацьба двух вучоных — бацькі і сына — за прызнанне. Эліэзэр Школьнік — філолаг, які прысвяціў жыццё скрупулёзнаму вывучэнню адной з версій Талмуда. Яго сын Урыэль Школьнік — гісторык, чые працы больш вядомыя і папулярызуюць навуку, развіваючы яе ў культуралагічным кірунку. Іронія лёсу ў тым, што Дзяржпрэмію Ізраіля прысуджаюць не напаўзабытаму фанату Эліэзэру, а Урыэлю. Але здараецца фатальная памылка — з-за агульнага прозвішча пра ўзнагароду паведамляюць старэйшаму Школьніку, віншуюць і бяруць інтэрв'ю ў Эліэзэра. У яго няма практыкі не толькі свецкіх зносін, але і пабытовых: вучоны пагружаны ў сваю справу і паспяхова рухаецца ў бок аўтызму. Прэтэнзіі да блізкіх, крыўды на калег, усеагульнае неразуменне і... фільм завісае ў маўчанні героя. Са здзіўленнем даведалася, што Школьніка-старэйшага выконвае вядомы ізраільскі комік Шлома Бар-Аба, які вярнуўся ў прафесію дзеля гэтай ролі пасля дваццацігадовай паўзы. Па меркаванні Эліэзэра, вульгарызацыю навукі, а разам з ёй усё наноснае, несапраўднае ў жыцці, увасабляе яго сын Урыэль (Ліёр Ашкеназі), чалавек насамрэч вельмі годны і таксама не надта гаваркі. У выніку абодва даведваюцца праўду, але сын з болем адмаўляецца ад прэміі на карысць бацькі, а бацьку яшчэ трэба зрабіць выбар. І выбар гэты няясны.
Абодва персанажы — не героі. Іх славалюбства, рэўнасць, гнеў стрыманыя амаль да поўнай нематы. Бацькі і дзеці — тэма больш чым традыцыйная. Плюс мінімальная, на мяжы privacy, прастора — вывучэнне рукапісаў Талмуда, мікранюансаў, цікавых вузкаму колу спецыялістаў. Па словах Сідара, «кафедра самая маленькая ва Універсітэце, але вядомая ва ўсім свеце бескампраміснымі метадамі даследаванняў і бязлітасным стаўленнем да памылак. Мне даводзілася чуць гісторыі пра суперніцтва вучоных гэтай кафедры, пра ўпартасць сусветнага маштабу, пра эксцэнтрычных прафесараў... Я палюбіў іх усіх».
Ёсць адчуванне, што ключ да гэтай стужкі ляжыць у сямейным прозвішчы, абодва — Школьнікі, вучні Кнігі, Торы. Адказы — там, а самі мы толькі намагаемся разабрацца ў сваіх жыццях... Ірацыянальным чынам гэта трымае ўсю канструкцыю.


2.


3.

Убаку ад глабальнага свету

І зноў іншы Ізраіль — у стужцы «Запоўніць пустэчу» Рамы Бурштэйн.
Рэжысёр — амерыканка, пераехала жыць у Ізраіль са Злучаных Штатаў, здымала свой паўнаметражны ігравы дэбют з 2006 па 2012-ы і атрымала восем нацыянальных прызоў «Афір».
Фільм паказвае адну з найпрыгажэйшых традыцый іудаізму — сватанне і вяселле. З удзелам рабіна, з перамовамі бацькоў і ашчадным стаўленнем да пачуццяў маладых людзей. Сама Бурштэйн, маці чатырох дзяцей, з любоўю і захапленнем паказвае хасідскі асяродак: у кожным кадры — непрыхаванае любаванне адухоўленымі тварамі, высакароднасцю ўчынкаў. А не толькі незвычайнымі касцюмамі і рытуаламі, на якіх спыніўся б павярхоўны погляд. Аператар Асаф Судры, мастакі Уры Амінаў і Хані Гурэвіч, кампазітар Іцхак Азулай выбудавалі ідэальны свет сям'і. Але ўсё гэта засталося б этнаграфічнай ілюстрацыяй, калі б не трагедыя — смерць адной сястры, і спроба іншай захаваць цэласнасць мікракосмасу, яго гармонію. Выйсці замуж за ўчорашняга зяця — гэта моцнае рашэнне для 18-гадовай Шыры. Клопат сям'і пра дзяўчыну, пра аўдавелага Ёхая і асірацелага малога яскравыя і надзейныя. Дзеці, бацькі, самае блізкае атачэнне — рэжысёр умела сплятае ўсе ніткі. У цэнтры гэтага перапляцення — умоўны, над-сюжэтны чалавек і яго рэлігійныя пачуцці. Іх далікатнасць і крохкасць, старажытныя традыцыі прыводзяць самага далёкага ад рэлігіі гледача да думкі пра тое, *што* супрацьстаіць глабальнаму сучаснаму свету. З яго хаосам матрыманіяльных зносін у тым ліку. Апошні позірк гераіні — яшчэ адзін імгненны ўсплёск, эмоцыя, звернутая ў будучыню.

Акрамя гэтых трох стужак, фестываль прапанаваў яшчэ два ігравыя («Вельмі дрэнныя хлопцы» Аарона Кешалеса і Навота Папушада, «Падарожжа Ігара і жураваў» Яўгена Румана) і чатыры дакументальныя фільмы. Апошнія патрабуюць асобнай размовы: дакументальнае кіно ў Ізраілі сёння знаходзіцца на пад'ёме і абвастрае праблематыку сацыяльна-палітычнага кантэксту вельмі ўдала. «Хлопцы» — спроба трылеру — паказаліся мне менш цікавымі, хоць стужка атрымала «Залатую камеру» за рэжысёрскі дэбют у Канах. А «Падарожжа Ігара» прадстаўлялася на «Лістападзіку» ў 2013-м, пасля чаго арганізатары нават запрасілі рэжысёра ўзначаліць журы. Мяркую, ізраільскія карціны годна выглядалі б ва ўсіх праграмах нашага фестывалю.

1. «Заўвага». Рэжысёр Іосіф Сідар. 2011.
2. «Матывацыя нуль». Рэжысёр Талія Лаві. 2014.
3. «Запоўніць пустэчу». Рэжысёр Рама Бурштэйн. 2012.


3.

«Smartfilm». Трамплін для пачаткоўцаў

Фестываль мабільнага кіно ў Мінску

Кацярына Лявонава

Фэст праходзіць у сталіцы ўжо чатыры гады. Яго арганізатарамі выступаюць Міністэрства культуры і кампанія «Velcom». Любая новая з'ява ў кінапрацэсе, звязаная з тэхнічным прагрэсам, павінна прайсці шлях сталення, каб зрабіцца набыткам прафесійнай творчасці. Пакуль жа айчынны «Smartfilm» можна разглядаць у якасці своеасаблівага трампліна кінематаграфістаў-пачаткоўцаў у свет сапраўднага мастацтва.

Прагрэс неабходны і карысны, але не ў тым выпадку, калі тэхнічны складнік пачынае ўзвышацца над складнікам творчым. Вялікі плюс мабільнага кіно ў тым,


1.


2.

што пры мінімальным бюджэце, а часам наогул пры яго адсутнасці, нават аматар можа дазволіць сабе зняць трэйлер да ігравога фільма працягласцю ў некалькі хвілін. І калі за недахопам ды заўважным непрафесіяналізмам праблісквацюць творчы патэнцыял і нестандартнае мысленне, дык тое неабходна ўспрымаць як нагоду для пошуку сапраўдных талентаў.

Большасць удзельнікаў фестывалю паставіла сабе наўмысна высокую планку, спрабуючы браць за ўзор вядомыя творы заходняга кінематографа. Не ўсё і не ва ўсіх атрымалася. Але фактам застаецца тое, што ніхто не ўзяўся капіяваць фільмы Пташука, Турава, Рубінчыка альбо іншых дзеячаў беларускага кіно.

Так, аўтар лепшага трэйлера ў жанры хорар «6 душ» Дзяніс Судзінко выдатна запазычыў вобраз дзяўчынкі-прывіда з доўгімі валасамі, які засяляе замежныя фільмы жахаў (узяць хаця б вядомы «Званок»). Здані пераследуюць кіроўцу аўтобуса, па віне якога загінула шэсць юных душ.

Віталь Яворскі атрымаў прыз за лепшы мантаж крымінальнай камедыі «Фартовы трус», бо стварыў хвацкі замес са «Жмурак» і «Брата» Аляксея Балабанава з дынамікай, уласцівай хутчэй фільмам Гая Рычы. На хвалі шанцавання малады авантурыст Кеша трапляе ў пастку мафіі. Прайграўшы ўсё, уключна з нявестай, ён звяртаецца па дапамогу да свайго неразумнага брата Сямёна...

Недалёка ад гэтай стылістыкі адышоў і лепшы трэйлер у жанры баевіка — «Кур'ер» Міхаіла Пархоменкі. Абраная аўтарамі беларуская мова — гэта, бадай, адзінае беларускае, што ёсць у творы пра таленавітага раварыста, які за вялікія грошы ўзяўся даставіць пасылку. Але ён нават не ўяўляў, у якую небяспечную авантуру патрапіў... Нічога не нагадвае?

Ці яшчэ. Што можа быць больш смешнае за прыгоды двух няўдачнікаў? Лепшы трэйлер у жанры камедыі, «Bellioner's» Дзяніса Зосіка распавядае пра двух звычайных хлопцаў, якія па волі лёсу трапляюць пад раздачу мафіі, а таму вырашаюць абрабаваць інкасатарскі аўтамабіль... Тут не варта паглыбляцца ў недахопы, звязаныя з недастатковымі прафесійным досведам і ведамі. Іншае пытанне: ці будзе такі пачатковец развівацца і ўдасканальвацца, укладаць грошы і час у адукацыю адмысловую, кінематаграфічную? Большасць пераможцаў фестывалю якраз аматары, якія маюць дыплом па спадарожных спецыяльнасцях накшталт дызайну або ў лепшым выпадку досвед працы ў сферы рэкламы. Але ў любой справе важней імкненне крочыць наперад і не спыняцца на дасягнутым.

Фэст нагадваў агляд студэнцкіх прац кінематаграфічнай ВНУ, а трэйлеры збольшага былі падобныя да эцюдаў. Кароткія работы, знятыя на мабільныя тэлефоны, дыхалі жыццём і захаплівалі адсутнасцю пэўных рамак.

Аўтар лепшага трэйлера ў жанры меладрамы, Ганна Дзевіч абрала для сваёй працы «Кропкі судакранання» даволі складаную форму, вырашыўшы злучыць разам мастацкае кіно і анімацыю. Праз незвычайную хваробу сон для Арцёма становіцца прыгодай: кожны раз засынаючы, ён не ведае, дзе прачнецца... Сюжэт адсылае да фільмаў «Жонка вандроўніка

ў часе» Роберта Швентке ці «Спадар Ніхто» Жака ван Дормеля. Стылістычна ж трэйлер бліжэй да стужкі Мішэля Гандры «Навука сну»: тыя ж рамантычныя вобразы, падобныя прыёмы ўжывання анімацыі. Такі пакет супадзенняў ужо выклікае павагу. Рэжысёр твора — выхаванка Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Але ж хочацца запытаць: а дзе іншыя студэнты і выпускнікі знакамітай навучальнай установы? Куды яны знікаюць? Чаму мы не бачым іх работ?

У эпоху папулярнасці трылераў, жахаў і слязлівых меладрам непадробную радасць выклікае той факт, што найбольшая колькасць фестывальных работ была ў жанры драмы, гэтак аблюбаваным аўтарскім кінематографам.

Так, меладрама «Крок» атрымала прыз у намінацыі «Подых Бацькаўшчыны». Максім Таранкоў паведаў гісторыю пра тое, як немагчымае аб'яднала людзей. І тое, што немагчымае можа здейсніцца, меладрама па-беларуску з мілагучнай музыкай даводзіць яшчэ раз.

Лепшы трэйлер у жанры драмы «Пачуць Парыж і памерці» Леаніда Пашкоўскага распавядае пра сям'ю акцёраў з правінцыйнага тэатра, якія не могуць ажыццявіць мару іх сляпога сына: звазіць яго ў Парыж. І яны знаходзяць рашэнне: інсцэнаваць французскую сталіцу ў сваім горадзе з дапамогай тэатральнай трупы. Але ў хлопчыка таксама быў падрыхтаваны ўласны план... Што ж, у дадзеным выпадку напрошваўся яшчэ і прыз за лепшы сцэнар, калі б такі быў прадугледжаны арганізатарамі.

Арыгінальнай ідэяй вызначыўся і трэйлер пад назвай «Reckoner», які знаёміць з гісторыяй жыцця чалавека-калькулятара, за што яго аўтар Андрэй Ляўковіч быў адзначаны прызам. Выдатны вобраз, актуальны для нашага свету, падначаленага лічбам, а не пачуццям.

Спецыяльны прыз рэжысёра Канстанціна Фама атрымала містычная меладрама «Легенда аб старым парку» Арцёма Ліцагевіча. Па словах сябраў журы, трэйлер з'яўляецца гатовай гісторыяй, якую можна запускаць у вытворчасць. У яе аснове — нацыянальны сюжэт паводле старадаўняй легенды.

І напрыканцы — Гран-пры: «Ціхая песня» Вольгі Зенавай. Вобразы, музыка, пераліvы з кадра ў кадр, плаўнае цячэнне... Малюнак быццам плыве ўслед за адзінокім пісьменнікам, які хаваецца ад свету ў сваіх успамінах пра дзяўчыну, што змяніла яго жыццё. І хацелася апладзіраваць бясконцай гармоніі на экране, калі б вобразы былі не толькі прыгожыя, але і менш вядомыя. Бо тут і дзяўчына на мосціку над вадой, і валасы па ветры, і чортавае кола... Але ж наступным разам, спадзяюся, убачым непаўторны почырк аўтара, а не Ганны Мелікян ці кагосьці іншага.

Сёлета на конкурс было пададзена 139 трэйлераў. Досыць шмат. Іх аўтары — маладыя, упэўненыя ў сабе, дзёрзкія людзі, якія, безумоўна, маюць творчы патэнцыял. Што не можа не радаваць. Бо, на вялікі жаль, беларускае кіно ў апошнія гады мала чым здзіўляе. Працы ж пераможцаў фестывалю «Smartfilm» выклікалі добрую ўсмешку і шчырую цікавасць. І ўзнікла надзея: а можа, пройдзе час, і менавіта гэтыя людзі нас узрушаць?

Прыз — заўсёды аванс. І кожны вырашае самастойна, як ім скарыстацца. Бо нават калі ты аматар, градус адказнасці ніхто не змяншаў, а таму трэба дакладна ўяўляць, навошта ты гэта робіш і куды вядзе твой шлях. Можна спыніцца на ўзроўні хоўм-відэа, а можна вучыцца, удасканальвацца і ствараць сапраўднае кіно. І судзейства на ўзроўні «падабаецца — не падабаецца» зусім таму не спрыяе. Добра, што падчас фестывалю прайшлі майстар-класы Андрэя Кудзіненкі, Ігара Сукманава і іншых. Але, думаю, найвялікшая была б карысць, калі б яны адбыліся пасля форуму і менавіта як праца над памылкамі. І галоўнае. Хочацца верыць, што ў нашай краіне будзе больш фестываляў і конкурсаў, дзе маладыя кінематаграфісты атрымаюць магчымасць вучыцца ў прафесіяналаў кінаіндустрыі з Беларусі і замежжа, а таксама змогуць паказаць сябе і свой талент.

1. «Легенда аб старым парку». Рэжысёр Арцём Ліцагевіч.
2. «6 душ». Рэжысёр Дзяніс Судзінко.
3. «Ціхая песня». Рэжысёр Вольга Зенава.
4. «Крок». Рэжысёр Максім Таранкоў.



Сярод дрэў і птушак

Выстава Алены Сысун «Збіраючы растачонае» праходзіла ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Доўгачаканая і адначасова нечаканая сустрэча з аўтарам пасля 25-гадовай адсутнасці — погляд з мінулага і погляд у мінулае...
Алена Сысун нарадзілася ў 1966 годзе ва Украіне. Навучалася ў Мінскім мастацкім вучылішчы імя А.Глебава (педагог па малюнку Ігар Цішын).

На выставе пагутарылі арт-крытык **Вольга Рыбчынская** *і мастак, удзельнік арт-групы «Беларускі клімат»* **Ігар Корзун.**

ВЯРТАННЕ

Ігар Корзун: Я даведаўся, што Лена пакажа ў Музеі свае працы, і вельмі ўзрушыўся. Бо памятаю адчуванні, калі бачыў яе творы і чуў, як яна спявала. Ці спявае Алена цяпер — не ведаю. Пэўна, так, але ўжо нешта іншае. І нават калі я пачуў Бьёрк, не быў моцна здзіўлены, таму што да гэтага слухаў птушыны спеў Алены Сысун. Яна ўмела спяваць са словамі і без, магла праспяваць шурпатасць сцен, дакрануўшыся да іх, гладкасць і цеплыню каменя, трымаючы яго ў руках... Потым паступова мастачка стала знікаць з поля зроку. Мы не былі з ёй нават у прыяцельскіх стасунках; так атрымалася, што паміж намі існавала дыстанцыя. Але я назіраў за яе творчасцю. І ўспаміны нікуды не падзеліся.
Вольга Рыбчынская: Ты ішоў сюды па страчанае, забытае пачуццё з мінулага? Настальгію?
Ігар Корзун: Настальгія — не, тыя пачуцці — не мінулае, а сучаснасць. Хваля ўспамінаў толькі асвяжыла старыя адчуванні. Мастачка знікла з майго жыцця, і мне захацелася, каб яна вярнулася. Захацелася згадаць, як жадаў спадабацца Лене ў той час. Выстава захапіла: сёння актуальныя рысачкі, швы і кавалкі тканіны — усё гэта так нагадвае веснавую сенажаць.
У канструкцыі малюнка, на мой погляд, прысутнічае класічны мадэрн. Па кампазіцыі, балансе, колеравым рашэнні. Тыповая гама: прыглушаная, мяккая, з нейкай ледзь прыкметнай пластыкай лапікаў — неўраўнаважаных, яны перацякаюць адзін у адзін. Ёсць тут трохі эклектыкі, запраўленай класіцызмам.


1.


2.

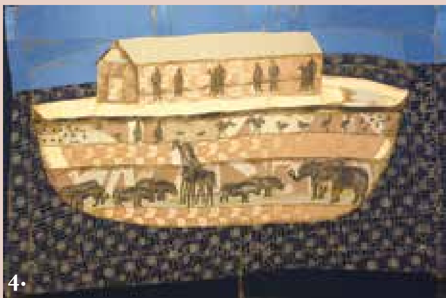
Вольга Рыбчынская: Асобныя працы мне нават нагадваюць эпатажныя эксперыменты дада, калажы кубістаў. Магчыма, справа ў сечаных лініях, у фактурах, створаных фрагментамі тканін, гафтам, дафарбоўкай, даклейкай элементаў.
Ігар Корзун: Тое, што вынайшла Алена, я не бачыў больш нідзе. Гэта не лапікавая коўдра, а алоўкавая графіка, створаная праз сцяжок швейнай машыны. Спачатку не разумееш, чаму зроблена так знарочыста, а потым паволі пачынаеш адкрываць для сябе новую пластыку. І ўсё становіцца зразумела — як з «Адамам і Евай». Сапраўды, тую гісторыю цяпер толькі так і можна паказаць! Словаў у той час было мала, паспрабуй двума-трыма распавесці пра падзею, свой унутраны стан. Так і тут: праз некалькі вобразаў ствараецца вялікі сюжэт. Падзея ў творах Алены змяшчаецца ў іншы матэрыяльны кантэйнер, абсалютна нефарматны для старой гісторыі: тэкстыльны.

КАНТЭКСТЫ

Вольга Рыбчынская: Дарэчы, пра кантэкст. Мне здаецца, што раней у чалавека была большая патрэба ў сузіральнасці. Чаму творы выставы кадуюцца для цябе ў выяву веснавой сенажаці? Бо гэта — бясконцы, бязмежны ландшафт, як у сваім кантэкстуальным полі, так і па патэнцыяле гэтай сузіральнасці.
Ігар Корзун: Да таго, як чалавек пакаштаваў плод з Дрэва пазнання, ён не мог нават усвядоміць розніцу паміж дабром і ліхам, паміж чорным і белым, цёплым і гарачым. Сюжэт можна зразумець не



3.



4.

літаральна, а як метафару і спробу перадаць нам інфармацыю пра тое, што тады людзі не ўмелі аналізаваць, у нас не было гэтага навыку. І ў нейкі момант ён паўстаў. З раю мы не былі выгнаны, мы былі адпушчаны, як з дзіцячага садка.

Вольга Рыбчынская: Адлучыліся ад навакольнага свету, перасталі атаясамліваць сябе з прыродай. Навучыліся наладжваць сувязі іншым чынам...

Ігар Корзун: Не ўмелі выбудоўваць камунікацыю, і раптам усё мяняецца: мы разумеем, што ёсць правая рука, ёсць левая. Пытаемся, чаму яны аднолькавыя, але розныя? У нашым жыцці, калі ты пачынаеш задумвацца над чымсьці банальным з пункту гледжання вялікай колькасці людзей, цябе спыняюць: навошта ты сабе галаву тлуміш, займіся справай. Можа, таму з нашага жыцця знікла важная рэч — радасць пазнання, самая галоўная ўласцівасць чалавека.

«СІЛА МАЙГО ЧАСУ»

Вольга Рыбчынская: Для мяне «Збіраючы растачонае» па-за кантэкстам часу. Аўтар нават не памятае, калі той ці іншы твор быў зроблены. Для яе гэтыя 25 гадоў — не погляд назад, а штосьці іншае. На адкрыцці Алена казала, што жыве сярод дрэў і птушак.

Ігар Корзун: У мяне ёсць прыяцель, які на пытанне «Як жывеш, Алесь?» адказвае сур'ёзна: «Я жыву сярод музыкі і кніг». Тут тое ж самае. Чалавек сыходзіць са свету, дзе створана прастора зносін, замацаваны катэгорыі каштоўнасцей, лагістычныя камунікатыўныя ланцужкі. Ён пакідае гэта, і ўсё неабходна выбудоўваць нанова. Каб упарадкаваць эмацыйны фон, інакш гэтыя перажыванні могуць прынесці пагібель, чалавек пачынае або ненавідзець той свет і бачыць у ім толькі кепскае, або забудзе яго. Вось Сысун абрала для сябе такую прыладу — забыванне.

Дзеля таго, каб шыпы мінулага жыцця не паранілі тваю душу, іх трэба зрэзаць. Ці зрабіць яшчэ больш вострымі, каб ужо цалкам адрынуць.

Вольга Рыбчынская: А табе не здаецца, што гэтыя шыпы, як ты кажаш, пераўтварыліся ў яе працы? Асабліва — у абстрактныя выявы. Гэта — спосаб жыць з шыпамі.



6.

Ігар Корзун: Гэта стыгматы, дадатковая крыніца пакуты. Яны створаны для таго, каб больш ярка...

Вольга Рыбчынская: ...не ўспамінаць.

Ігар Корзун: Добра сказана: «Больш ярка не ўспамінаць». Можа быць, менавіта так. Саладзей пакутаваць.

Вольга Рыбчынская: Тады пра што гэтая выстава?

Ігар Корзун: Для мяне «Збіраючы растачонае» — сцвярджэнне сілы майго часу. Таго, калі мы ўсе былі на кані, з шашкай нагала. Вось гэтая выстава зрабіла крок з мінулага, яна, як ледакол, разбурыла лёд на паверхні. Я прыйшоў сюды з масай прадчуванняў. Але галоўнае — убачыў сілу і актуальнасць.

Вольга Рыбчынская: Ты казаў пра форму выказвання і яго змест. Васіль Кандзінскі пра абстрактнае мастацтва пісаў, што існуе столькі ж мёртвых трохкутнікаў, колькі мёртвых коней ці зайцоў. Сапраўды: калі няма жывога зместу, то няма і жывой формы.

Ігар Корзун: Ёсць такі заклік, не ведаю — мастакоўскі ці будыйскі: «Забі ў сабе сябе». Творцы часта з гэтым сутыкаюцца. Мастацтва можа стаць такой прыладай. Самае геніяльнае адбываецца на ўзроўні суб'ектыўнага ў той момант, калі майстар спрабуе вырвацца.

Вольга Рыбчынская: На гэтай выставе мы таксама можам бачыць спробу вырвацца.

Ігар Корзун: Сыход у скіт і маўчанне на працягу 25-ці гадоў – сапраўдны жэст! Выдатны 25-гадовы перформанс!



5.

---

1. Якія спрабуюць асядлаць Пегаса. Змешаная тэхніка.
2. Наіўнасць прабацькоў. Змешаная тэхніка.
3. Чарот. Качкі. Ноч. Змешаная тэхніка.
4. Ноеў каўчэг. Змешаная тэхніка.
5. Параненыя птушкі. Змешаная тэхніка.
6. Фарматаванне свядомасці. Змешаная тэхніка.

Берлінскі размах
і мінскія мары

Алесь Родзін пра татальнасць арт-працэсу

Сцены і падлога майстэрні Алеся Родзіна – нібы працяг яго палотнаў: рэчы і ўражанні знітоўваюцца тут у абрывісты аповед. Літаральна бачыш: каб зразумець творцу, трэба наведаць яго працоўнае месца. Зрэшты, яно ў мастака не адно, дый горад у яго – не адзін: свет і вандроўкі ўтвараюць суцэльныя прасторы яго карцін, акцый і – як высветлілася – нават фатаграфій...









Алеся Белявец

Як вашая жыццёвая біяграфія супадае з творчай? Што змушае вас перамяшчацца па розных краінах?

— Я скончыў наш Тэатральна-мастацкі інстытут у 1972 годзе. Час — савецкі, мастацтва — ідэалагізаванае, інфармацыі пра развіццё сусветнага арт-працэсу было няшмат, а нас цікавіла, што адбывалася на Захадзе. Адзіная даступная крыніца — андэграўндная культура Масквы і Піцера. Тэатр на Таганцы, Мандэльштам, Салжаніцын, якога мы чыталі ў рукапісе... Музыка. У выніку мяне аднойчы за нейкі нефарматны твор ледзь не адлічылі з інстытута...

Яшчэ падчас вучобы ў нас склалася свая суполка — Алесь Марачкін, Віктар Маркавец, Аляксандр Грынберг і я. Майстэрню мелі ў падвале, у бамбасхованішчы, аднойчы яе нават затапіла. Сваю першую андэграўндную выставу мы зладзілі ў Жодзіна, у цэху, які не працаваў. Я паказаў там свае работы, у тым ліку «Мегаполіс», жывапіс на антымілітарыстычныя тэмы. Стылістычна гэта было далёка ад таго, чаму нас вучылі. Крыху пазней, напрыканцы 1970-х, пачаў выстаўляцца мой сябра Валерый Мартынчык са сваім колам, паўсталі суполкі, такія як «Форма». У гэтым шэрагу нефармальных прэзентацый нашае мерапрыемства, магчыма, было першым. Пасля паказаў твор на фантастычную тэму «Машына часу» і на афіцыйнай пляцоўцы падчас маладзёжнай экспазіцыі.

Працаваў у мастацкім камбінаце, крыху выкладаў у мастацкай школе, але не ўпісаўся ў гэтую сістэму: занадта вольна падыходзіў да арганізацыі вучэбнага працэсу... У сваім інстытуце я два гады вучыўся на дызайне, перш чым перавёўся на жывапіс, і ў адной замове для мастацкага камбіната па-свойму вырашыў аздабленне прасторы. Гэта не спадабалася прыёмнай камісіі, я звольніўся, але адначасова падаў заяву на ўступленне ў Саюз мастакоў.

У 1996-м Мікола Паўлоўскі, які жыў у Парыжы, запрасіў мяне на фестываль у французскі горад Рыс Аранжыс. На гэтай вольнай пляцоўцы сустракаюцца мастакі, тэатралы, музыкі. Гады тры я там удзельнічаў. Пасля прапанавалі зладзіць выставу ў Нідэрландах, чатыры ці пяць гадоў я туды прыязджаў. Потым паклікалі ў Берлін, у «Тахелес», паказаўся там удала. І... прыпыніўся на 12 год. У мяне было памяшканне на тысячу квадратных метраў. Хоць існавала вялікая канкурэнцыя, на сабе яе не адчуваў.

Што гэта за тысяча метраў — выставачная зала ці працоўнае месца?

— «Тахелес» — некалі буйны камерцыйны цэнтр, адзін з самых вялікіх у Еўропе, на пачатку XX стагоддзя займаў цэлы квартал. Мастакі з'явіліся ў ім, калі руйнавалася Берлінская сцяна. Дзяржава паставілася да гэтага даволі станоўча і дазволіла заняць той будынак у цэнтры Берліна, каля Брандэнбургскай брамы. У гады Другой сусветнай вайны амаль усё было разбурана, захаваўся толькі ён. Калі я туды прыехаў, «Тахелес» працаваў ужо каля дзесяці год і ператварыўся ў своеасаблівую легенду. Таму і турыстаў было заўсёды шмат.

Што да памяшкання, якое я займаў... Там была мая выстава, там жа і працаваў. Вялізная майстэрня і адначасова — зала, дзверы адчыняліся ў дзесяць гадзін раніцы, а зачыняліся ў дзве гадзіны ночы...

А жылі дзе?..

— У «Тахелесе» я меў яшчэ пяць памяшканняў і адно ў Берліне, але не было часу туды ездзіць. Прызвычаіўся маляваць і днём і ноччу, нягледзячы на наведнікаў. Ноччу ў Берліне ўсё толькі пачынаецца. Турысты жадаюць хлеба і відовішчаў, таму пад ноч — пасля рэстарана — абавязковай была экскурсія ў «Тахелес». Там можна было ўбачыць перформансы, спектаклі і выставы з усіх куткоў свету. Зайсці ў любую майстэрню, дзе працавалі творцы з розных краін. Усе сябравалі. Мне вельмі падабаўся гэты няспынны рух.

Не было псіхалагічных праблем пры такой пастаяннай адкрытасці свайго творчага працэсу?

— Не, так і павінна быць, «Тахелес» гэтым браў. У Берліне вельмі шмат галерэй, сотні, мноства з іх знаходзілася непадалёк, але наведваліся яны толькі на адкрыццях. Што такое галерэя? Стэрыльная прастора. У «Тахелесе» натоўп быў заўсёды. Людзей цягнула нібы магнітам. Інтарэс да гэтага легендарнага месца падаграваўся друкам і тэлебачаннем.

Вы вырашылі нешта падобнае зрабіць у Мінску. Правялі два фестывалі...

— Так, зладзілі іх са Змітром Юркевічам, маім сябрам-аднадумцам, ён прабыў у «Тахелесе» каля сямі год.

У вашых памяшканнях там жыў?

— Яму шмат для жыцця не трэба. І мне шмат не трэба. Галоўнае, каб былі пэндзлі і месца, дзе выстаўляцца. Фестываль «Дах-9», які мы зрабілі ў 2009-м, называўся «Ахвяры мастацтва». Год рыхтаваліся — у Берліне і Мінску. Зрабілі макет, на якім пазначылі ўсе зоны — выставачную, тэатральную, музычную. Выдатна, што наш Палац мастацтва — шмат'ярусны. Мы








Вымярэнне прасторы.
Серыя перформансаў з кентурнымі аб'ектамі. 2002—2015.

Эксперыментальны кантакт. Трыпціх. Алей. 2008—2011.



выкарысталі ўсе прасторы, лічым, што атрымалася нармалёва. Дзякуючы гэтаму інтэрактыўнаму прынцыпу адкрытай арт-пляцоўкі народу было шмат. Зміцер выдатна звярстаў праграму, аб'екты рабілі ў чатыры рукі — многа інсталяцый, амаль усё задуманае рэалізавалі. Асабліва разлічвалі на моладзь, таму былі графіці ў двары, тэатр з Навінак, пластычны тэатр «InZhest». Калі мы на наступны год рабілі «Дах-10», то адчулі: калі гэтыя прынцыпы інтэрактыўнасці і адкрытасці захоўваюцца, то цікавасць публікі не змяншаецца.

У 2011-м ужо не сталі праводзіць фестываль?

— Тады была складаная сітуацыя з «Тахелесам», і мяне папрасілі, каб я быў у Берліне. Мы ладзілі шмат дэманстрацый, флэшмобаў і акцый у розных месцах, часу не хапала. Да самага канца мы думалі, што нейкім чынам адваюем месца, хоць дамова скончылася ў 2008 годзе.

Перамог бізнэс?

— Так, што тут паробіш. Я лічу гэта вялікай стратай для Берліна, гарадскія ўлады маглі б паспрыяць, але саступілі інтарэсам банка. У гэтых справах шмат недаказанага і незразумелага. «Тахелес» быў сэрцам горада. Ну і што сёння ўяўляе сабой Берлін — дамы як дамы. На месцы «Тахелеса» — чорная дзірка. Інфраструктура вакол рушыцца — рэстараны, кавярні, галерэі закрываюцца. Музей Пергамон — адна з буйнейшых кропак — зачынены на рэканструкцыю. І што рабіць у гэтым Берліне? «Тахелес» жа не проста так узнік, ён з'явіўся на зломе дзвюх сістэм і адыграў сваю ролю. Час прайшоў, у гарадскіх уладаў знікла неабходнасць у гэтым месцы.

У мастакоў засталася?

— Так, мастакі любяць такія фарматы...

Ці маглі б вы ў Мінску падтрымліваць падобны працэс няспыннай творчасці? Калі б раптам узнік мецэнат, выкупіў будынак?..

— Канешне, такі досвед для Мінска вельмі неабходны. Тутэйшыя галерэі, Цэнтр сучасных мастацтваў — усё выдатна, але не тое. Павінна быць нешта нефарматнае, што прываблівала б турыстаў. Вялікіх грошай для такіх арт-лофтаў не трэба, мастакі здольныя самі выжываць.

Вы ўпэўнены, што ў нас знойдуцца людзі для такой перманентнай творчасці?

— Безумоўна, было б дзе. Калі няма месца, то нічога і не адбываецца. Столькі будынкаў без гаспадароў, пакуль да іх рукі дойдуць. Запусцілі б туды мастакоў, заключылі б дамову...

Ёсць жа Цэнтр сучасных мастацтваў. Даволі вялікая прастора...

— Цудоўна, хай працуюць, але ж мой вопыт такі: толькі арт-прастора, збудаваная паводле ўзору «Тахелеса», можа стаць максімальна актыўным месцам, здольным прывабіць і нашага гледача, і турыстаў, згрупаваць высілкі многіх аўтараў.

Як вам сёння — без «Тахелеса»?

— Тут у мяне таксама ёсць свой асяродак. Берлінскі перыяд — выключная падзея майго жыцця. Зараз я павінен адысці ад таго, што са мной там адбывалася. Той энергетыкі мне хопіць на некалькі год. А можа — і на ўвесь час...

Цяпер вы больш у Мінску знаходзіцеся?

— Запрашаюць шмат куды на фестывалі, усё для мяне працягваецца, але ўжо ў іншым фармаце...

Як нарадзіўся ваш сумесны са Змітром Юркевічам праект пра Тадэвуша Рэйтана?

— Зміцер Юркевіч і я звязаныя з Баранавічамі: Зміцер там жыў, я — нарадзіўся. Гадоў пяць таму ён напаткаў сядзібу Рэйтанаў, яна яго зацікавіла, ён пайшоў у архівы, уразіўся гісторыяй і сабраў шмат матэрыялаў. Тадэвуш Рэйтан выкрываў прадажнасць Сойма, дзе амаль усе былі куплены і толькі некаторыя, у тым ліку Рэйтан, змагаліся супраць развалу Рэчы Паспалітай. Мы ладзілі суботнікі, да нас далучаліся сябры з газеты «Культура», зрабілі пару фестываляў, на якія прыехала нечакана шмат людзей. Там мы разгарнулі выставу па ўсім перыметры.

Творы, што атрымаліся ў выніку развіцця праекта, даволі нечаканыя паводле стылістыкі і жанру...

— Гэта ілюстратыўныя рэчы, з элементамі графіці, зробленыя на матэрыяле накшталт шоўку. Зараз плануем крыху дадаць колеру...

Хуткая кампактная форма...

— Ян Матэйка сваю карціну пра Рэйтана паўтара года пісаў, а ў нас столькі часу няма: сёлета вырашаецца лёс сядзібы. Упэўнены: яна павінна заставацца пад юрысдыкцыяй дзяржавы, важна зрабіць там музей...

Вось гэтыя аб'екты, што ў вас у майстэрні, — частка нейкага перформанса?

— Я называю іх кентурнымі, яны зроблены на падставе старажытных разлікаў навукоўцаў. Форма мае чатыры куты, верхнія — антэны, ніжнія скіраваны ўглыб зямлі, у сярэдзіне збіраецца энергія. Распачаў працу з імі ў Пуньках, дзе нарадзіўся Язэп Драздовіч: гэтыя аб'екты збіралі інфарматыўную энергетыку. Потым я з імі працаваў каля Мірскага і Нясвіжскага замкаў, вандраваў па еўрапейскіх гарадах. Калі я прыношу іх у майстэрню, яны аддаюць мне сэнсавую і колеравую энергетыку і ўводзяць мяне ў стан кампазіцыйнай форматворчасці. Яны даюць мне адчуванне колеравага адрознення краін, дзе я з імі вандраваў. Напрыклад, Галандыя блізкая да блакітных колеравых дыскрэцый, Брусэль — паміж жоўтым і вохрыстым, Германія ўспрымаецца ў пурпурна-залатым апярэнні.

Напрыканцы гутаркі звернемся ўсё ж да жывапісу. Вашы творы ўяўляюць сабой фрагменты пэўнай бясконцай татальнай структуры. Як ствараюцца такія палотны?

— Гэты фармат я пачаў распрацоўваць у «Тахелесе». Там увесь свет праходзіў перад вачыма — людзі з розных куткоў са сваімі аповедамі...

Творы сілкаваліся гэтымі камунікацыямі, выраслі з адкрытай майстэрні?

— Так. Вось палатно «Мая палітра». Фрагменты ўспамінаў, уражанняў, тут і мінскія будынкі, і сусветныя катастрофы...

То-бок жывапіс для вас — працэсуальная рэч...

— Так, вось, напрыклад, ехаў у Берліне на ровары, трапіў у невялікую аварыю, занатаваў. На гэтай жа карціне і сітуацыя з «Тахелесам»: адбіраюць пэндзаль, тут жа мае падарожжы. Уражанні могуць быць і фантастычнага кшталту, з глыбінь падсвядомасці...

Што пра вас пісала берлінская прэса?

— Я вам падару мой каталог, але я яго не чытаў. Таму не ведаю, як мяне класіфікуюць, бо калі пасадзяць у нейкую скрынку, то вылезці з яе вельмі складана. Сёння я такі, а што далей будзе, не ведаю, можа, прыйду да татальнага адмаўлення, да крайняга мінімалізму, інсталяцыі ці відэа буду рабіць. У «Тахелесе», напрыклад, у мяне была выстава фатаграфій. Такім чынам — шлях...

Фота Сяргея Ждановіча.

Тацяна Гаўрылава. Проста сапрана

Тацяна Мушынская

Як найлепшым чынам прадставіць маю гераіню? Яна — прыгожая і рамантычная жанчына, чые партрэты можна разглядаць доўга і з асалодай. Далікатны і надзвычай выхаваны чалавек, стасункі з якім прыносяць радасць. Пэўна таму, што ўвасабляе рэдкі і амаль забыты грамадствам тып «тургенеўскай паненкі». Салістка Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Уладальніца надзіва прыгожага і палётнага сапрана. Выканаўца вядучых роляў у прэм'ерах апошніх сезонаў — сярод іх былі Снягурка, Мікаэла, Чыа-чыа-сан, Ліу, Віялета, Джыльда, Ліза. Яркасць і прывабнасць гэтых вобразаў паспрыялі таму, што грамадскасць успрымае Тацяну Гаўрылаву як адну з самых значных асоб нашай музычнай сцэны.

Нашу гаворку хацелася б пачаць з пытанняў псіхалогіі творчасці. Ідзе оперны спектакль. Заканчваецца масавая сцэна, далей — ваша арыя. У яміне аркестр, над ім — дырыжор, на сцэне — салістка... Тысяча чалавек у зале глядзяць на вас. Як вы апрануты, якія ў вас прычоска і грым, які выраз твару. І ўсе ўважліва слухаюць менавіта вас. Што ў гэты момант адчувае вакаліст? Азарт, страх, хваляванне, радасць ад таго, што ён валодае ўвагай публікі?

— Быць на сцэне і мець магчымасць саліраваць — такое задавальненне!

У дзяцінстве і юнацтве, напэўна, кожная дзяўчына марыць быць артысткай. Так, я ведаю на памяць многія знакамітыя арыі і дуэты з класічных опер. Але нават пры велізарнай любові да тэатра не магу ўявіць сябе на сцэне — мяне, напэўна, проста «заклініла» б ад страху і хвалявання. А вам трэба пачувацца свабодна, усміхацца, спяваць.

— Упэўненасць у сабе, псіхалагічная ўстойлівасць назапашваюцца гадамі. Так, у глыбіні душы прысутнічае хваляванне. Бо тэатр — мастацтва штохвіліннае. І над намі ёсць нешта вышэйшае, што можа змяніць расстаноўку сіл. Але калі шмат працуеш у класе, калі роля «вынашана», а ў дадатак гэта не першы спектакль, дык пабудзі ноччу — папярэдні вопыт спрацуе. Гэта супакойвае. І тады выходзіш на сцэну з задавальненнем. Не думаючы пра тое, куды ісці і што рабіць. Задавальненне — абменьвацца энергіяй з залай, калі ёсць эмацыйная аддача. Ідзе «Севільскі цырульнік», і гледачы жвава рэагуюць на тое, што адбываецца на сцэне. Калі ў спектаклі дамінуе інтанацыя драматычная або лірычная, адчуваеш, як публіка спачувае. І разумееш: усё як мае быць. І выкарыстоўваеш «падпітку» для далейшага знаходжання на сцэне.

І ўсё-такі кожны саліст — смелы, у нечым і рызыкоўны чалавек, у якога, акрамя ўсяго іншага, моцнае энергетычнае поле.

— Так, у артыста павінны быць моцныя нервы, але і вельмі рухомая псіхіка. Яна прадугледжвае імгненную рэакцыю і хуткае пераключэнне. У нашым асабістым і грамадскім жыцці адбываюцца розныя падзеі, мы не заўсёды выдатна сябе адчуваем. Таму здараецца: не хочацца працаваць. Але ўсё роўна выходзім на сцэну і выкладаемся цалкам. У гэтым і заключаецца прафесійнасць. Вельмі важная здольнасць на пэўны час забыць тую рэальнасць, якая за межамі тэатра, пераключыцца на тое, што робіш у гэтае імгненне. Нездарма ўсходнія мудрацы кажуць: «Жыві гэтым момантам!» Думаю, так і адбываецца на сцэне...

Прафесіяналы высока ацэньваюць спевакоў, якія маюць яшчэ і піяністычную адукацыю. Ваш погляд на ноты і як у спявачкі, і як у канцэртмайстра?

— Не буду хаваць, многія рэчы даюцца мне прасцей. Гляджу ў клавір або партытуру і бачу не толькі сваю партыю, але ўсё цалкам. Таму магу ахапіць працэс. Маю ўласнае ўяўленне пра форму спектакля. Добра адчуваю яго, бо за гэтым — вопыт, набыты раней. Спачатку была гімназія-каледж, потым Акадэмія музыкі, якую скончыла як піяністка.

Вы ж яшчэ маладая. Калі паспелі?!

— Займалася паралельна...

Калі вы вучыліся як піяністка, не ўяўлялі будучую спеўную кар'еру?

— Чаму не? Паспяхова займалася фартэпіяна, але ездзіла на юнацкія вакальныя конкурсы, заваёўвала месцы. Была першай вучаніцай у класе... Але заўсёды хацела спяваць. На 3-м курсе Акадэміі музыкі вырашыла схадзіць на кансультацыю да педагогаў па вакале і зразумець свае перспектывы. У выніку мяне ўзялі экстэрнам на 2-гі курс, улічваючы ранейшы адукацыйны багаж. Вучылася і паралельна здавала экзамены за 1-шы. Не магу сказаць, што гэта карысна для голасу. Бо аднаго года навучання мо і не хапіла. Але ўсё так склалася само.

Даўно сачу за вашай творчасцю, таму ў маім архіве захавалася публікацыя з сайта Міжнароднага конкурсу імя Чайкоўскага. Масква, чэрвень 2007 года. Вядомыя выканаўцы і педагогі каментавалі выступленні ўдзельнікаў. Ларыса Штанько, салістка Маскоўскага музычнага тэатра імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі, сцвярджала: «З жанчын удала выступіла Тацяна Гаўрылава. Серабрысты голас з бязмежнымі вярхамі яна спалучала з цудоўнай тэхнікай». Зразумела, «бязмежныя вярхі» — гэта пра высокі рэгістр голасу. А ў эмацыйным, псіхалагічным плане як гэтага дасягнуць?

— Ухвальныя водгукі заўсёды прыемныя. Але гэта былі яшчэ не тыя «вярхі», якія ёсць цяпер. Цяпер я спяваю інакш. Тады было крыўдна, бо чула шмат высокіх ацэнак, але мяне не прапусцілі ў 3-ці тур. Калі паслухала яго ўдзельнікаў, зразумела, што не ўсе сапернікі насамрэч з'яўляліся сапернікамі.

Журы нават прэстыжных конкурсаў не заўсёды справядлівае...

— У такіх выпадках не надта моцна перажываю. Паплачаш паўгадзіны, а потым супакоішся. Значыць, «не маё»! Бо трэба ісці далей і займацца сваёй справай. Думаю, выраз «бязмежныя вярхі» адлюстроўвае якасць гуку. Здольнасць фармаваць гук палётны. Гэта тэхналогія. На яе ўплывае перш за ўсё прырода. Другое — школа. Трэцяе — штосекундны стан тонусу. Нарэшце за гэтым стаяць




1.

Цікава, што спачатку Міхаіл Панджавідзэ, пастаноўшчык «Севільскага», не бачыў мяне ў партыі Разіны. Так і сказаў, маўляў, з табой працаваць над гэтай роллю не буду. Але аднойчы на рэпетыцыю я прыйшла адна з усіх Разін. Паспрабавалі. Напэўна, рэжысёра ўсё задавальняла, таму потым ён рэпеціраваў толькі са мной. У выніку я засталася на партыі адна. Вядома, гэта небяспечна, бо лепей, калі на ролю ёсць некалькі выканаўцаў. Але Разіна дапамагае ўбачыць мяне па-іншаму.

Нядаўна адбылася сустрэча з піяністкай Таццянай Старчанка, якая прапанавала ўдзел у сумесным праекце. І заўважыла: «Даўно хацела з вамі папрацаваць. Прычым у нечаканых творах, магчыма, ХХ стагоддзя. Але здавалася, вы вельмі рафінаваная, строгая, стрыманая. А калі ўбачыла вашу Разіну, зразумела: мы можам супрацоўнічаць!» «Севільскі» — тыразам, а ў дадатак — закаханых герояў.

У «Кармэн» — Мікаэлу і Хазэ, у «Мадам Батэрфляй» — Чыа-чыа-сан і Пінкертона, у нядаўняй «Пікавай даме» — Лізу і Германа. Такі дуэт выглядае вельмі ўдала і гарманічна. Цікава, з Эдуардам вам спяваць лягчэй або цяжэй?

— Лягчэй. Але не таму, што муж. Эдуард — артыст майго пакалення. Зразумела, больш зручна і лагічна выходзіць на сцэну з салістам, які падыходзіць табе і па псіхафізічных даных. Калі рыхтуецца новы спектакль, нас імкнуцца задзейнічаць разам галоўным чынам дзякуючы візуальнай і псіхалагічнай адпаведнасці. Але я ніколі не стаўлю ніякіх умоў. Ёсць шмат цудоўных партнёраў, з якімі люблю працаваць. Праўда, часцей гэта барытоны. Не хачу нікога пакрыўдзіць, але прасцей за ўсё іграць з Іллёй Сільчуковым. Бо мы супадаем па галасавых якасцях. А з Уладзімірам


2.

праца і рэпетыцыі. А другая актава або трэцяя, напэўна, не так і важна...

Хацелася б больш падрабязна пагаварыць пра вашых гераінь. На прэм'еры оперы «Снягурка» вы вельмі ўдала спявалі галоўную партыю. Вакальна яна складаная, бо патрабуе асаблівай чысціні і празрыстасці тэмбру. Але пераконваў эмацыйны стан гераіні, псіхалагічны малюнак. Здавалася, і ў жыцці вы такая ж — крышталёвая, глыбокая і задуменная. Заўжды адасобленая ад натоўпу. А калі ўбачыла вашу Разіну ў «Севільскім цырульніку», зразумела: або вас як артыстку я мала ведаю, або ў вашым жыцці шмат змянілася. У «Севільскім» паўстала незнаёмая мне спявачка. Так, опера пастаўлена ў стылістыцы камедыі дэль артэ, пануе тэатр масак. Дарэчы, ці зручна спяваць, калі на галаве парык, а на твары — маска?

— Не. У «Севільскім» наогул спяваць нязручна. Там перад выканаўцам стаіць столькі задач!

А ў вашай Разіны столькі ўсялякіх прыдумак! Падобны вобраз для вас «свой» або даводзілася штосьці мяняць у сабе, каб гераіня выглядала натуральнай?

— Не, мяняцца не даводзілася. Як кожны чалавек, я — розная. Калі мы толькі прыходзім у тэатр, нас, напэўна, яшчэ кепска ведаюць рэжысёры. Дамінуе першае, самае яркае ўражанне ад артыста. Хоць заўважу: у мяне і да таго хапала партый, умоўна кажучы, субрэтачных. І Рыта ў «Пірацкім трохкутніку», і Сёмая жонка ў «Ягоных жонках». А потым доўгі час я спявала пераважна лірычныя ролі. Гэта сапраўды мае!

повы тэатр прадстаўлення. Іншая тэхналогія працы. Але ж цікава!

А што вам бліжэй — тэатр перажывання ці прадстаўлення?

— Вядома, перажывання. Але ўменне пагуляць прыёмамі — апетытная рэч...

Некалькі гадоў таму ў «Мастацтве» была надрукавана гутарка з Эдуардам Мартынюком, вашым мужам і адным з вядучых салістаў нашай оперы. Тады ён выказаў цікавую думку: маўляў, мы з Таццянай не імкнемся спяваць у адных і тых жа спектаклях. З гэтага вынікала, што для яго важней не поспех і апладысменты, а жаданне захаваць трываласць адносін. Наступныя сезоны паказалі, што ўсё адбываецца наадварот. Досыць часта вы іграеце

Громавым камфортна спяваць у «Рыгалета», дзе ён галоўны герой, а я — яго дачка Джыльда.

Партыя Джыльды ў гэтай оперы атрымалася ў вас вельмі яркай — і вакальна, і па-акцёрску. Вобраз вызразны, у ім шмат кантрастаў. Гераіня закаханая, потым зняважаная і загубленая. Віртуозны дуэт з бацькам, калі Джыльда імкнецца захутацца ў паўпразрыстую чырвоную тканіну. У гэтай сцэне мільён адценняў! Такія фрагменты трэба паказваць студэнтам у якасці ўзору: як можна працаваць на сцэне з прадметам. Чырвоны колер — увасабленне і мінулай страсці, і цяперашняй ганьбы. Імкненне схавацца ад усіх, загарнуцца...

— Вядома, такія мізансцэны ўзніклі дзякуючы пастаноўшчыку Нэеме Кунінгасу. Дарэчы, хустка з'явілася ў апошні момант, на сцэнічных прагонах. Была задумка: Джыльда ў штосьці павінна загарнуцца, бо ёй халодна, яна не лепшым чынам апранута, вакол чужыя мужчыны. Спачатку думалі, што гэта будзе коўдра. Але калі выйшлі на сцэну і нам прынеслі кавалак чырвонай тканіны, у рэжысёра ўзнікла думка, што з ім трэба працаваць так, каб яна адлюстроўвала стан гераіні.
Ёсць партыі і спектаклі, у якія шмат укладзена. Джыльда — адна з тых, якімі магу ганарыцца. Спявала яе ў ранейшай пастаноўцы. І тады штосьці назапашвалася, а тут рэалізавалася. Калі азірнуцца на апошнія сезоны, да гэтага вобраза можна дадаць і Чыа-чыа-сан. Гэтай партыяй таксама ганаруся. І не баюся ніякай крытыкі...


4.


3.

Партыя Чыа-чыа-сан складаная і тым, што салістка амаль не сыходзіць на сцэны. Лічы, манаопера, у якой разгорнутыя арыі, дуэты...
— Справа нават не ў тым, узяла я ці не высокія ноты. У дачыненні да салісткі ў «Батэрфляй» існуе такое іранічнае стаўленне: паглядзім, ці дажыве яна да канца! У сэнсе, ці даспявае 3-ю дзею...
Які цынізм!
— Так, але цынізм прафесійны. Толькі ведаеце — дапяваю. Дзякуй Богу! Хоць гэта няпроста. Важней, што атрымліваецца ў вобразным плане. Да гэтай партыі мяне падштурхоўвалі, ды ў тое, што яе засвою, не надта верыла. Маўляў, як гэта лірычнае сапрана будзе спяваць «Батэрфляй»?! Але атрымалася, што наш тэатр быў на гастролях у Англіі, а паралельна ладзіліся гастролі ў Таліне, і раз'ехаліся ўсе выканаўцы гэтай ролі. Я хутка вывучыла партыю і зразумела: усё-такі магу! А далей з'явіўся азарт. Поспех у Таліне быў неверагодны, пэўна, тут, на сваёй сцэне, мы і не атрымліваем ад залы такія эмоцыі. Пінкертона выконваў тэнар Іван Шупеніч, запрошаны спявак. Ён былы мінскі саліст, але ўжо даўно выступае ў Чэхіі, у Брне. Так атрымалася, што Чыа-чыа-сан я ўпершыню выканала менавіта ў Эстоніі, а потым пачала спяваць у Мінску. Вельмі люблю гэтую гераіню і партыю.
Пытанне, якое датычыць вашых адносін з музыкай эпохі барока. Ведаю, вас дастаткова часта запрашае калектыў «Камерныя салісты Мінска» пад кіраўніцтвам Дзмітрыя Зубава, а таксама ансамбль «Партыта». Музыка барока прадугледжвае іншую спеўную тэхніку?
— Так. Тэхналагічна ўсё крыху іначай. Але выкананне твораў эпохі барока — такое задавальненне! У оперным спектаклі спяваеш, так бы мовіць, буйным мазком, бо гэта вялікая зала, партытуры Вердзі і Пучыні. Таму вярнуцца да вакальнай першароднасці, калі спевы натуральныя, роўныя, без неабходнасці хоць крыху, але фарсіраваць гук — гэта так зручна і прыемна! Вядома, да выканання музыкі эпохі барока трэба рыхтавацца. Трэба «перабудоўваць» голас, але калі яго настроіш, гэта дзівоснае пачуццё! Тое, пра *што* спяваю ў барочнай музыцы, — у такой ступені глыбокія з'явы, што іншым разам яны замяняюць нават малітву. Думаю, кожны чалавек павінен перыядычна паглыбіцца ў сябе, прызнаць уласную віну, падумаць пра сябе, пра жыццё наогул. Напэўна, музыка барока замяняе мне такое ўнутранае ачышчэнне.
Атрымліваецца, у тыя часы спявалі менавіта ў такой манеры? І тэхнічна вакальны апарат выканаўцаў быў іншы?
— Не, не быў іншы. Проста музыка стваралася інакшая. Тады не было, напрыклад, Пучыні, ён яшчэ не нарадзіўся. І вакалісты не ведалі, што будуць такія героі і такая музычная мова. Акрамя таго, людзі пра іншае думалі. Эстэтыка пачуццяў была іншая. Не вакол сябе, а ў глыбіню ўласнай асобы. Хоць, калі спяваю Баха, іншым разам думаю, што ягоная эмацыйнасць вышэй па ўзроўні, чым эмацыйнасць Пучыні.
У цэнтры твораў Баха паўстаюць стасункі чалавека і Бога, асобы і космаса, якія вакол яго...
— А ў Пучыні — чалавека з іншымі людзьмі. А над імі — Бог, які ўсё бачыць. Толькі яны не заўважаюць яго. Нельга лічыць, што вакальныя творы эпохі барока збедненыя на эмоцыі. Чалавек сухі, непачуццёвы, думаю, не зможа асэнсаваць і выканаць гэтыя сачыненні...

---

1. «Кармэн». Мікаэла (Эдуард Мартынюк — Хазэ).
2. «Пікавая дама». Ліза (Эдуард Мартынюк — Герман).
3. «Рыгалета». Джыльда.
4. «Мадам Батэрфляй». Чыа-чыа-сан.

Фота Міхаіла Несцерава.

Часопіс і аўдыторыя

«Мастацтва» змяняецца — паступова і мэтанакіравана. Каб надаць гэтаму руху больш імпэту і асэнсаванасці, мы вырашылі зрабіць апытанне сярод нашай аўдыторыі — практыкаў і тэарэтыкаў розных відаў мастацтва. Задавалі прыкладна такое пытанне: «Якія змены павінны адбыцца ў часопісе, каб выданне стала ўплывовым?»

«Больш выяўленчага!..»

Мастакі

Існуе стэрэатып, што мастакі-практыкі тэарэтычнымі артыкуламі не цікавяцца, а часопіс набываюць толькі тады, калі пра іх там напісана. Нашы суразмоўцы абвяргаюць гэты глыбока правінцыйны падыход.

Сяргей Кірушчанка: Рэдакцыі варта супрацоўнічаць з актуальнымі аўтарамі, тымі, якія адчуваюць пульс падзей. Друкаваць розныя меркаванні без боязі канфлікту: дыскусіі ўсім надзвычай неабходныя.

У чым сутнасць праблем беларускага мастацтва? Яно падзялілася на два складнікі: праекты найноўшага арту і выставы Саюза мастакоў, на якіх пануе неасэнсаваны дэкаратывізм. Вось што павінна станавіцца прадметам разгляду.

Мне было б цікава даведацца пра тое, што адбываецца ў Нацыянальным мастацкім музеі, паводле якой логікі фармуюцца калекцыі, адбываецца выставачная дзейнасць.

Чаго мне не хапае ў выданні? Аналізу архітэктуры горада. Асвятлення буйных падзей, не толькі тутэйшых, але і замежных. Было б выдатна, каб кожны месяц з'яўляліся падобныя агляды.

Іван Семілетаў: Справа ў тым, што мастак ад часопіса чакае аднаго, а тэатральны дзеяч — іншага. Жывапісец будзе казаць: «Больш жывапісу!», скульптар — скульптуры. Для мяне ў «Мастацтве» зашмат фатаграфій тэатральных пастановак. Каб часопіс патаўсцеў у два разы — усім хапіла б месца. Якія тэмы я хацеў бы бачыць? Агляды па сучасным мастацтве. Лепшыя творы найноўшых плыняў...

Рыгор Сітніца: Любая прафесійная супольнасць нездарма стараецца запачатковаць друкаванае выданне, заклікане не толькі асвятляць, але і прагназаваць працэсы ў развіцці. Неабходнасць часопіса не ставіцца пад сумнеў, іншая справа, што мы павінны дамагацца таго, каб «Мастацтва» адпавядала сучаснаму еўрапейскаму ўзроўню. Цяпер выданне занадта тонкае, надрукаванае на кепскай паперы, яго сорамна завезці нават да нашых бліжэйшых еўрапейскіх суседзяў. Я бачыў іх прадукцыю... І гэта віна не супрацоўнікаў, якія робяць усё, што ад іх



залежыць. Гэта — клопат дзяржавы. Яна павінна згадаць, што часопіс «Мастацтва» — у значнай ступені твар дзяржавы. І мне, кіраўніку Саюза мастакоў, сорамна паказаць наш часопіс у Літве нават з матэрыялам пра літоўскую выставу, зладжаную ў Мінску. Бо створыцца няёмкая сітуацыя. Мне не хочацца, каб літоўцы з нас пасмейваліся: паглядзіце, які ў іх нягеглы тоненькі часопіс.

А калі з'явяцца сродкі на паперу і на павелічэнне аб'ёму, калі «Мастацтва» зменіць свой знешні выгляд, тады можна ўжо гаварыць пра яго ўнутранае начынне.



Аўтары

Нашы аўтары не адзін год друкуюцца на старонках «Мастацтва», заходзяць у рэдакцыю і сочаць за пераменамі таксама і знутры. Уладзімір Парфянок, напрыклад, былы супрацоўнік. Наколькі камфортна працаваць для нашага выдання?

Уладзімір Парфянок: Вітаю з'яўленне старонкі часопіса «Мастацтва» ў «ФБ» і яе віртуальнай копіі на платформе issuu.com. Гэта азначае, што рэдакцыя рухаецца наперад — да свайго патэнцыйнага чытача, які жыве ў сучасных медыйных варунках. Але мне падаецца, што гэтага мала, і настаў час перагледзець стаўленне да папяровай версіі часопіса і да яго вэб-сайта. Сайт павінен быць інтэрактыўным, абнаўляльным, ён можа ўключаць больш візуальнай інфармацыі, чым папяровая версія (і яе электронная копія). Трэба вывучаць досвед віртуальных культуралагічных платформ, якія існуюць не першы год толькі ў Інтэрнэце (гэта і беларускія праекты!), і запазычваць адтуль пэўныя напрацоўкі для пашырэння чытацкага кола і для аператыўнай камунікацыі.

Перыядычнасць выдання можа быць іншай — раз на два месяцы або раз на квартал. Нумары тады лепш рабіць тэматычнымі. А ўсю актуальную інфармацыю кідаць на сайт, які мусіць абнаўляцца штодня за кошт апытанак, каментароў, відэалекцый і іншага.

Любоў Гаўрылюк: Часопіс павінен заставацца такім жа разнастайным, шматстаночным, захоўваючы цэласны погляд на сучаснае мастацтва краіны. З сінхроннасцю ёсць праблемы, але яны вырашальныя: адны падзеі няхай падаюцца ў фармаце хуткіх, асвятленне іншых можа крыху адставаць (але не на тры-чатыры месяцы, як гэта бывала ў мінулыя гады). Буйныя акцыі (як «Тэарт» ці «Лістапад») — добрая падстава для спецвыпускаў.

Упэўнена, што выданню патрэбна рэклама. Прычым не разавая, скажам, у фармаце роліка на тэлебачанні, а прэзентацыя новага нумара, напрыклад, у сувязі з Нацыянальнай тэатральнай прэміяй. Існуюць пэўныя праграмы, дзе гэта будзе дарэчным паводле кантэнту і мэтавай аўдыторыі...

Павел Вайніцкі: Для беларускага мастацтвазнаўства ваш часопіс — унікальная крыніца інфармацыі, якая дазваляе больш-менш аб'ектыўна прасачыць тое, што адбывалася як з самім артам, так і з яго разуменнем/інтэрпрэтацыямі. Штомесячна, ад 1983-га года. Адна такая «храналагічнасць» робіць «Мастацтва» звышкаштоўным і, калі жадаеце, аўтарытэтным для навукі. А ці павінны спецыялізаваныя выданні «адрываць з рукамі» — гэта вялікае пытанне. У нашай супольнасці «Мастацтва» цалкам сабе папулярнае і чытанае — вунь у «Белсаюздруку» асобных нумароў не набыць, бо раскупілі героі артыкулаў.



Тое, што мне хочацца бачыць у часопісе «Мастацтва», наўрад ці дадасць яму ўсеагульнай любові: паменш кампліментарнасці, паболей дыскусійнасці. Увогуле, на маю думку, сучасны мастацкі часопіс — пляцоўка для дыскусій, пажадана шчырых і бескампрамісных.

Калі б змены ў такім напрамку адбыліся, гэта дазволіла б выданню ўплываць на мастацкі працэс, а не толькі фіксаваць яго.

Таццяна Кандраценка: Даць па маленькай рубрыцы аўтарытэтным публічным асобам. Адмовіцца ад тэатра (тэатралы, напэўна, скажуць: «Не патрэбны жывапіс»). Абраць стратэгію: кожны нумар прысвячаць канкрэтнай праблемнай зоне і «сутыкаць ілбамі» супрацьлеглыя бакі. Друкаваць пераклады актуальных артыкулаў з еўрапейскіх і амерыканскіх часопісаў.

Чаго насамрэч вам не хапае — дзёрзкасці.

Даследчыкі

Патрэба ў прафесійных стасунках лучыць гэтую супольнасць больш, чым творцаў-адзіночак. Без іх высілкаў выданне не мела б адпаведнай вагі... Мы прапануем фрагменты гутаркі з кафедры мастацтваў Інстытута кіравання і сацыяльных тэхналогій БДУ.

Вольга Бажэнава: Калі б часопіс меў больш актыўную пазіцыю, можна было б складаць уласныя рэйтынгі — прац крытыкаў, гісторыкаў мастацтва, кніжных ілюстратараў, жывапісцаў... Вельмі пазнавальна, калі вы апытваеце кінакрытыкаў і тэатразнаўцаў у сувязі з нейкімі падзеямі.

Ігар Духан: Важна, каб часопіс удзельнічаў у распрацоўцы дзяржаўнай культурнай палітыкі. Ваша выданне — з прычыны таго, што яно адзінае папяровае, — я б пазіцыянаваў як часопіс актуальнай арт-практыкі, тэорыі, праблем нацыянальнай мастацкай культуры.

Вольга Бажэнава: Варта закранаць праблемы сусветнай культуры. Чым мне падабаўся маскоўскі «НОМИ»? Я ведала пра самыя незвычайныя выставы з усяго свету. Можна, напрыклад, папрасіць напісаць таго ж Барыса Сакалова, але трэба ганарар плаціць.

Алеся Белявец: Праблема ў пошуку такіх аўтараў тут...

Вольга Бажэнава: Я шмат чаго знаходжу ў «Мастацтве», але ён не аказвае ўплыву. Павінна працаваць функцыя не суправаджэння, а мадэлявання.

Ігар Духан: Трэба падумаць над сур'ёзнымі рубрыкамі: «крытычная тэорыя», напрыклад. Не проста даваць крытыку, якую мы назіраем у артыкулах, скажам, пра Рамана Сустава ці Паўла Семчанку, напісаных нібы пад кальку, а аналізаваць падзеі ў рэжыме «вялікага часу».

Вольга Бажэнава: Мастак думае, што кампліменты «сабе любімаму» — гэта і ёсць мэта вашага існавання. Часопіс нецікава чытаць, таму што выбудавана пэўная схема, да якой дадаюцца толькі нейкія «завітушкі». Бо па-новаму пісаць пра мастацтва даволі цяжка, шляхі тут могуць паказаць добрыя пераклады замежных спецыялістаў. Стаіць таксама праблема канстытуявання і канструявання гісторыі беларускага мастацтва.

Пакаленне маладых

Яўген Шадко і Алёна Гайдук — сям'я мастакоў з актыўнай творчай пазіцыяй.

Наталля Гарачая: Часопіс выходзіць са студзеня 1983 года, ён старэйшы за вас. Ці важна для вас быць часткай гэтай гісторыі?

Яўген Шадко: Маё юнацтва стракатала імёнамі постімпрэсіяністаў, герояў «Лонданскай школы» і нью-ёркскімі персонамі другой паловы XX стагоддзя. Толькі зараз пачынаю бачыць адказнасць за тое, што адбываецца вакол мяне, за маю спадчыну, назіраю, як на пяты мне наступае новае пакаленне мастакоў. І гэта робіць мяне ўважлівым да арт-працэсу апошніх пятнаццаці гадоў, робіць мяне яго часткай.

Алена Гайдук: «Мастацтва» было часткай сталення ў прафесійным плане, базай пошуку інфармацыі для рэфератаў, тоўстай падшыўкай у бібліятэцы майго горада — на паліцах з найбольш цікавым для мяне раздзелам з аднайменнай назвай.

Наталля Гарачая: Можаце вылучыць асноўную ролю часопіса для маладога творцы — актыўнага, рухомага і амбіцыйнага?

Яўген Шадко: Рэцэнзіі на выставы — важная частка мастацкага працэсу. Больш рэцэнзій, больш аўтараў, больш крытыкі! Фармаванне густу аўдыторыі, агучванне разнастайнай арт-дзейнасці — найбольш запатрабаваныя ролі, якія можа ўзяць на сябе мастацкае выданне. Нават няўхвальная заўвага на праект лепш за магільнае замоўчванне і абыякавасць.

Алена Гайдук: У сучасным мастацтве розныя творчыя сферы ўплываюць адна на адну: тэатр перамяжоўваецца з выставачнымі праектамі, візуальныя практыкі становяцца часткай музычных выступаў. Абагульненне з'яў у пэўныя тэндэнцыі і плыні значна спрасціла б гледачу чыстае ўспрыняцце мастацтва. Ці не дзеля гэтага існуюць такія выданні?

Наталля Гарачая: Калі б у вас была магчымасць запоўніць разварот «Мастацтва», як бы вы справіліся з гэтай задачай?

Алена Гайдук: Я змясціла б свой твор: фрагмент праекта «Angulum ligno». Фотаздымак з цалкам зялёным імшаным фонам, у якім блішчаць аскепкі люстэрка. Гэтыя аскепкі ў друкаваным варыянце я б зрабіла з паперы, якая сапраўды ўвасабляе аблічча таго, хто трымае ў руках часопіс. Праз такі жэст чытач-глядач мог бы стацца часткай твора, мастацкага акта.

Яўген Шадко: Белы аркуш сёння быў бы такім жа правакатыўным, як і запоўнены разварот. Белае — прыпыненне візуалізацыі, жэст супрацьстаяння інфармацыі, пытанне пра тое, што будзе далей, і заклік ствараць новае.

Пра тое, чаго не хапае «Мастацтву» і айчыннай музычнай крытыцы наогул, распавядаюць Канстанцін Яськоў, кампазітар, старшыня Асацыяцыі маладых беларускіх кампазітараў, якая існуе пры Беларускім саюзе музычных дзеячаў; Вольга Падгайская, кампазітар і арганістка; Аляксандр Хумала, галоўны дырыжор Музычнай капэлы «Санорус». Яны — аднадумцы, бо сучасная музыка заўжды аб'ядноўвала самых «прасунутых», хто цікавіўся эксперыментамі і новымі плынямі.

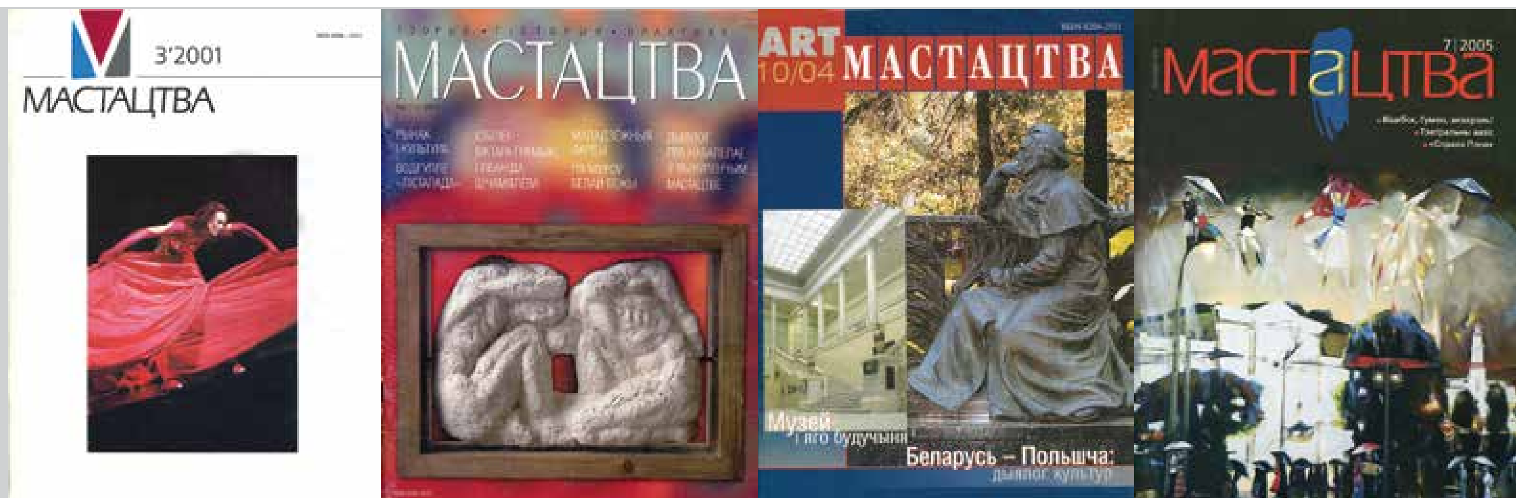
«Мы ўсе жывем анлайн...»

што менавіта гэты аўтар напісаў пра яго фестываль. Аднойчы той жа крытык параўнала спевы Лучана Паваroці з, прабачце... гукам пыласоса. Здавалася б, як можна так сказаць пра славутага спевака?! А яе ніхто не звольніў.

Там прэстыж крытыкі высокі, ніхто не крыўдзіцца на заўвагі...

Вольга Падгайская: Здараецца, нашы журналісты ці крытыкі, якія пішуць пра пэўнае мерапрыемства, на яго не прыго, каб усім зрабіць прыемна. Існуе меркаванне: публіку трэба ўсяляк прываблівать, а крытычныя заўвагі з нагоды не надта ўдалых праектаў будуць адштурхоўваць.

Канстанцін Яськоў: Крытык павінен быць незалежным. Як незалежным мусіць быць суддзя. Бо крытыка — свайго роду судзейства. Прысуд. Ён можа быць літасцівы або не, але суддзя ў ідэале павінен быць незалежным. У яго ёсць



Вольга Падгайская: Галоўнае — у нас не хапае крытыкі як такой. Цудоўна, калі б быў часопіс, на старонкі якога кампазітар баяўся трапіць! Дзе яго творам учыняць разгром.

Канстанцін Яськоў: У нас крытыка вельмі карэктная.

Аляксандр Хумала: А ў публікацыях шмат інфармацыйнага. Мала аналітыкі. Адлюстравання рэальнай сітуацыі і стану рэчаў. Чаму ніхто не напіша, што канцэрты паважанага фестывалю пачынаюцца з вялікім спазненнем? Гэта непавага да публікі.

Не так даўно быў на фестывалі ў Амерыцы. З'яўляўся асістэнтам слыннага Лорына Маазеля. Дырыжор не тое што кепска сябе адчуваў, быў ледзь не пры смерці. Тым не менш крытык з «Вашынгтон Пост» літаральна разграміла і «разбамбіла» фестываль! Як у каратэ...

З меркаванняў гуманізму беларускі аўтар калі б і паўшчуваў, дык асцярожна, баючыся пакрыўдзіць...

Аляксандр Хумала: Артыкул пра папярэдні форум таксама быў крытычным, але Маазель ганарыўся, ходзяць. Праект андэграўндны, можна зайсці, пабачыць, нічога не зразумець...

Аляксандр Хумала: Фармат часопіса і яго змест у чым залежаць ад таго, што адбываецца ў рэальным музычным жыцці. Пра што пісаць, калі няма тэм? Або няма значных падзей.

Канстанцін Яськоў: У Мінску моладзь, нават творчая, вельмі раз'яднаная. Так, існуюць дробныя тусоўкі. Але складана прыдумаць і арганізаваць падзею, якая б злучыла мастакоў, музыкантаў, паэтаў. У дадатак — розных эстэтычных кірункаў. Арганізаваць музычную акцыю, на якую прыйшлі б кампазітары і выканаўцы з розных суполак. Падумаем: напрыклад, хіпстары — менеджары сярэдняга звяна — яны таксама некуды ходзяць. Нешта слухаюць, глядзяць. А што? Мы не ведаем! Думаю, у іх таксама ёсць мастацкія каштоўнасці.

Аляксандр Хумала: Крытыкі сапраўды няма. Яна нівеліявана. Мы варымся ў адным катле. Усе ведаюць адзін аднаго. Атрымліваецца: чаму я цябе запрашаю ў свой праект? Бо цябе ведаю. Аўтары публікацый не павінны імкнуцца да таб'ектыўныя крытэрыі. Сюды не павінны прымешвацца грошы, адносіны.

Аляксандр Хумала: Абмежаванні і забароненыя тэмы, як было за савецкім часам, як ні дзіўна, дапамагаюць. Пасля распаду Савецкага Саюза, у 1990-я адбыўся ўсплёск сучаснай музыкі. Менавіта авангарда. Чаму? Такі ўздым быў падрыхтаваны папярэднім пакаленнем, творамі, якія пісаліся «ў шуфляду». І зрэдчас гучалі. І Соф'ю Губайдуліну выконвалі, і Валянціна Сільвестрава, і Галіну Уствольскую.

А нашы праблемы — гэта праблемы «медных труб». Мы прайшлі праз ваду, агонь. І раптам — спакой, цішыня. Жывем у мірны час, усім усяго хапае. Можна кожны дзень некуды хадзіць — у філармонію, тэатр, кіно.

За Саветамі сучасная музыка была не надта патрэбная, тым больш авангардная. У цяперашняй сітуацыі адчуваем дакладна такі ж выклік часу. У грамадстве і асобе мастака няма ўнутранай барацьбы, «буры і націску». Калі ўсё ёсць, у сучаснага чалавека ўзнікае ўражанне: час спыніўся.

Канстанцін Яськоў: Шукаць глабальны сэнс... Мо ў тым і заключаецца задача сучасных СМІ? Асабліва такіх, як «Мастацтва», адзінкавых выданняў. Трэба быць адкрытым для дыялогу, але і тонка адчуваць павевы часу. Даваць новыя матэрыялы, якія публіцы патрэбныя, але адначасова прыслухоўвацца: што хоча найбольш прасунутая частка чытачоў? Паспрабаваць адказаць на пытанне: чаму мы ў дэпрэсіі? Хоць у нас ёсць і фестываль Башмета, і «Славянскі базар».

Вольга Падгайская: У нашай культуры падрыхтоўка і правядзенне таго ж «Славянскага базару...» займае шмат часу, фэст мае вялікія фінансавыя выдаткі. А на маю думку, яму не патрэбная падобная рэклама. Бо на папулярныя жанры глядач усё роўна ідзе. І будзе хадзіць! Калі б фестывалю «Кінемо», які мы не першы раз ладзім у Музеі Заіра Азгура, зрабілі такую ж рэкламу, як «Славянскаму базару», то працэнт нашай публікі павялічыўся б. Але не надта значна...

Часопіс пісаў пра «Кінемо». А калі наступны фэст?

Вольга Падгайская: Будзе ў чэрвені-ліпені ў Музеі Азгура. Цяпер мы намагаемся ажыццявіць праект, але без удзелу спонсараў і грошай. Робім, а па сутнасці не тым займаемся. Замест таго, каб прыдумаць арыгінальную канцэпцыю і ідэю, здольную змяніць свет і прымусіць інакш успрымаць мастацтва.

Канстанцін Яськоў: Змагаемся не з ідэямі, а з «бытавухай»...

Цікава, што з публікацый «Мастацтва» вас зачапіла і запомнілася?

Аляксандр Хумала: Летась прачытаў у вашым часопісе шэраг артыкулаў пра «Тэарт». І падумаў: чаму б нам не зрабіць форум такога ж узроўню, але музычны? З падобнай канцэпцыяй. Важна: гэткія акцыі рыхтуе прафесійная каманда. Я імкнуся ў тэатр хадзіць. Быў «Тэарт», у лютым у Мінску прайшла «ПлаSтформа». Услед — «Куфар», фестываль студэнцкіх тэатраў. Усе яны зробленыя не па шаблоне. Запрашаюцца калектывы з усяго свету. І ў кожнага форуму ёсць канцэпцыя. Глядзеў спектакль Кшыштафа Варлікоўскага «(А)палонія». Гэта ўзрушала! Чатыры гадзіны — і сыходзіць не хацелася. Амаль тое ж, што музыка Філіпа Гласа цягам сямі гадзін. І пры тым поўная зала!

Ці можа артыкул пра музыку быць для кампазітара крыніцай натхнення? Паспрыяць нараджэнню пэўнага твора?

Вольга Падгайская: Публікацыя — хутчэй крыніца абмеркавання...

Канстанцін Яськоў: Асабіста для мяне актуальныя інтэрв'ю з вядомымі асобамі. Напрыклад, расійскім кампазітарам Уладзімірам Мартынавым. Сачу за блогам празаіка Альгерда Бахарэвіча. За тым, што пішуць творцы ў сацыяльных сетках. Цікавыя спасылкі на гутаркі з імі, іх уласныя думкі. Ведаю, кола маіх знаёмых кампазітараў чытае тое ж. Мне не хапае аналітыкі — у дачыненні да музычнага працэсу. Чаму згадаў Мартынава і Бахарэвіча? Аўтары аналізуюць культурную прастору (адзін — расійскую музычную, другі — беларускую). І разумееш: ёсць людзі, здатныя выявіць у слове тое, што і ты адчуваў, а не змог сфармуляваць.

Аляксандр Хумала: А чаму фармулююць? Бо аўтар не проста захапляецца: «Гэта цудоўна! Выдатна!», а далей ідзе інфармацыйны тэкст. Мартынаў — дастаткова паспяховы кампазітар. Вядома, па папулярнасці саступае Шнітке і Пендэрэцкаму, але ён піша пра рэчы, не ўсім прыемныя. Напрыклад, заяўляе, што час кампазітара мінуў і ён памёр.

Мо гэта правакатыўныя заявы...

Аляксандр Хумала: Калі ў чалавека ёсць імя, ён не будзе імкнуцца да таго, каб усім падабацца і каб яго ніхто не пакрытыкаваў. Сапраўды, патрэбна сур'ёзная аналітыка, каб аўтар патлумачыў, чаму твор на канцэрце зрабіў уражанне, чаму фестываль моцны або наадварот.

Калі вярнуцца да пачатковай тэмы. Папяровая версія часопіса раней ці пазней, але будзе экзотыкай. Яна павінна застацца. Але прасцей артыкул прачытаць у Інтэрнэце. Вы можаце ўвесці электронную падпіску. Ёсць, напрыклад, часопіс «The Telegraph». Частка матэрыялаў існуе ў адкрытым доступе. А частка — толькі для падпісчыкаў. Таму я маю магчымасць чытаць арыгінальныя артыкулы. Мы ўсе жывем анлайн. Невыпадкова існуе жарт: раней шукалі больш цёплае месца, а зараз тое, дзе ёсць wi-fi.

Канстанцін Яськоў: Менеджмент культурных праектаў — асобная навука...

Аляксандр Хумала: Нават у еўрапейскіх музычных выданнях, якія займаюцца высокім, акадэмічным мастацтвам, ёсць аддзел піяру. Цяпер кожнаму часопісу трэба працаваць над сайтам. Каб у яго была простая навігацыя. Сайт павінен быць не проста інфармацыйным, а інтэрактыўным. Каб можна было пракаментаваць публікацыю, пакінуць водгук. «Мастацтва» ў «Фэйсбуку» — гэта здорава! Але яшчэ існуюць «Твітар», «Інстаграм», «Укантакце», «Аднакласнікі». Таксама пляцоўкі для руху і прасоўвання, якія маюць велізарную аўдыторыю...

Падрыхтавала Таццяна Мушынская.



Эмоцыі. Іронія. Інтрыга

Сваімі думкамі наконт таго, якім павінен быць ідэальны часопіс па мастацтве, дзеляцца прадстаўнікі элітарнай касты – «балетныя»: **Дзмітрый Залескі**, харэограф, мастацкі кіраўнік калектываў сучаснага танца «Zaleski Dance Design Show» і «Barocco project», а таксама салісты Нацыянальнага тэатра опера і балета Рэспублікі Беларусь — народны артыст Беларусі **Канстанцін Кузняцоў**; запрошаная салістка Вашынгтонскага балета **Кацярына Алейнік**; запрошаны саліст Нацыянальнай оперы «Эстонія» **Дзяніс Клімук**.

Дзмітрый Залескі:
— Кожнаму творчаму чалавеку трэба ведаць, як яму далей развівацца, куды крочыць мастацтва ўвогуле. Акрамя таго, усім патрэбна канкрэтная інфармацыя: калі адбываюцца конкурсы і фестывалі па ўсім свеце, як на іх трапіць, які ў іх прызавы фонд. Заўжды актуальныя адрасы імпрэсарыа і агенцтваў.

Канстанцін Кузняцоў:
— Часопіс павінен быць аператыўным — гэта галоўнае. Аб'ектыўным — па магчымасці. Не надта парадным. Наглядным. Каб візуальны шэраг набліжаўся да фотарэпартажу. Хацелася б больш дынамікі, эмоцый. Крыху іроніі. У такіх выданнях чакаеш болей жывых матэрыялаў. З перадавой, так сказаць... Невялікі прыклад. Разам з Юліяй Дзятко мы зараз ставім балет на музыку Сяргея Картэса «Хто я?». Ніводны фатограф да нас пакуль не прыйшоў. А сам я цяпер здымаць не магу. Пазней і ў архіў не будзе чаго пакласці...

Кацярына Алейнік:
— Я знаёмая пераважна з балетнымі часопісамі. У іх заўсёды шмат прафесійных студыйных фотасесій з артыстамі. Хапае інтэрв'ю, анонсаў будучых прэм'ер і аглядаў таго, што паказана. Цяпер існуе тэндэнцыя дэманстраваць, як паводзяць сябе артысты за кулісамі або ў паўсядзённым жыцці. Чытачоў заўсёды прываблівае так званы погляд знутры, тое, чаго яны не могуць пабачыць са сцэны.
Падобныя выданні часта арганізоўваюць уласныя ўзнагароды, напрыклад, «лепшы артыст года па выбары чытачоў». Можна ладзіць конкурсы для аматараў часопіса, а прызамі будуць квіткі ў тэатр. Магчыма, я разумею пытанне крыху аднабакова, бо «Мастацтва» піша пра розныя віды арту (у тым ліку жывапіс, фатаграфію). Але, мяркую, такія прапановы прыдатныя для іх усіх.

Дзяніс Клімук:
— Шчыра кажучы, такім пытаннем вы мяне азадачылі. Сапраўды, сёння самыя свежыя і актуальныя навіны можна знайсці ў Інтэрнэце. Складана вызначыць рэцэпт поспеху выдання. Напэўна, гэта якасць, актуальнасць, арыгінальнасць падачы інфармацыі. Магчыма, інтрыга. Бо яна заўсёды цікавая чытачам.

Змены: тэорыя і практыка

Якія змены прывітаюць у часопісе «Мастацтва» тэатральныя дзеячы — чытачы і карыстальнікі — ад найдасведчанага дырэктара да маладога крытыка?

Эдуард Герасімовіч, *дырэктар Нацыянальнага тэатра імя М.Горкага*, спадзяецца пабачыць у «Мастацтве» доследы тэатральных мадэлей і фармацый, падмацаваныя статыстычнымі, эканамічнымі, культуралагічнымі выкладкамі; спрэчкі вакол пытанняў кшталту таго, як рэпертуарны тэатр можа ўзаемадзейнічаць з тэатрам камерцыйным і некамерцыйным; як выхоўваць не «менеджара агульнага профілю» (бо ён тэатра не ведае і ведаць не хоча), а тэатральнага дырэктара з разуменнем непаўторнасці свайго мастацкага прадпрыемства; як займець і не страціць тэатральных адмыслоўцаў, ад бутафора да касіркі... Не варта баяцца, што лічбы, графікі і табліцы зацугляюць фантазію: не зацугляюць. Але патрэбы тэатральнай справы ўпарадкуюць і наглядна давядуць.
Любоў Дзёмкіна, *крытык, загадчык літаратурнай часткі Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек*, хоча бачыць у часопісе як мага больш творчых партрэтаў, замалёвак, інтэрв'ю не адно з творцамі вядомымі і заслужанымі, але і з тымі, хто падае свету мастацтва першыя надзеі. Пажадана асвятляць падзеі не толькі ў сталіцы альбо буйных гарадах — праекты так званай перыферыі вартыя погляду пільнейшага, як і беларускія поспехі за межамі айчыны. Малады крытык жадае «Мастацтву» разумных і дасведчаных аўтараў, чыё меркаванне трэба браць пад увагу, і пашырэння чытацкай аўдыторыі — каб часопіс выдаваўся не толькі «для сваіх». Ну і на якасць друку, паперы, дызайну таксама варта зважаць...
Таццяна Зарэмба, *крытык і тэатральны педагог* з Брэста, вітае навіны з месцаў, далёкіх ад сталіцы («Няхай сцісла, але па сутнасці з'явы!»), і матэрыялы па мастацкай адукацыі для ўсіх, хто захоплены тэатрам з абодвух бакоў рампы — і для адмыслоўцаў, і для гледачоў. Па-за канкурэнцыяй артыкулы, прысвечаныя як тэатру для дзяцей, так і дзецям на сцэне, іх самастойным крокам і спадзяванням. Прыкра, што ў Брэсце з часопісам «Мастацтва» можна знаёміцца толькі праз падпіску альбо бібліятэку — у свабодным продажы яго не знайсці!
Уладзімір Пятровіч, *рэжысёр і артыст Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра*, чакае ад выдання прафесійных аглядаў тэатральных падзей і канструктыўнай крытыкі так званай тэатральнай палітыкі — але разам з інтэрв'ю і тлумачэннямі ад тых, хто гэтую палітыку выпрацоўвае. Гэта важна, каб зразумець кірунак нашага агульнага развіцця, вектар прафесійнага руху: ісці павольна? Прыспешыцца? Спыніцца і аддыхацца, нарэшце? Пануе меркаванне, што ўсе рэпертуарныя тэатры перажываюць застой і забаўляюць не дужа патрабавальную публіку. Адкуль яно ўзялося і чаму разнастайныя калектывы раўняюць? А калі хто і застаяўся, дык куды пачынаць сований? Тэарэтычная дыскусія ў часопісе штурхае да практычных зменаў у тэатры...

РЭДАКЦЫЙНАЯ АНКЕТА ДЛЯ ЧЫТАЧОЎ

Прысвяціце нам некалькі хвілін Вашага часу: столькі неабходна, каб адказаць на нашыя пытанні

1. Як даўно Вы чытаеце «Мастацтва»?
а) менш за год; б) да 2 гадоў; в) 3-5 гадоў; г) 6-10 гадоў; д) 11-15 гадоў; е) больш за 15 гадоў.

2. У якім выглядзе Вы чытаеце «Мастацтва»?
а) папяровае выданне; б) электронная версія; в) папяровая і электронная версіі.

3. Як Вы знаёміцеся з новымі нумарамі «Мастацтва»?
а) набываю; б) выпісваю; в) маю доступ на працоўным месцы; г) пазычаю ці атрымліваю ад іншых асоб; д) знаёмлюся ў бібліятэцы.

4. Якое значэнне мае вокладка пры набыцці «Мастацтва»?
а) вырашальнае; б) вялікае; в) нязначнае; г) аніякага.

5. Наколькі рэгулярна Вы чытаеце «Мастацтва»?
а) кожны ці амаль кожны нумар; б) часта (да 6 нумароў цягам года); в) час ад часу.

6. Колькі часу Вы звычайна аддаеце на чытанне/прагляд чарговага нумара?
а) менш за гадзіну; б) 1-2 гадзіны; в) 2-3 гадзіны; г) больш за 3 гадзіны.

7. Якім чынам Вы звычайна чытаеце «Мастацтва»?
а) ад коркі да коркі ці амаль цалкам; б) большасць артыкулаў; в) каля паловы артыкулаў; г) менш за палову, толькі выбраныя артыкулы; д) толькі па тэмах, якія мяне цікавяць.

8. Колькі яшчэ чалавек, апрача Вас, чытаюць той жа нумар «Мастацтва»?
а) толькі я; б) _____ асоб.

9. Колькі часу Вы зберагаеце асобнікі «Мастацтва»?
а) пазбаўляюся адразу, прачытаўшы; б) зберагаю цягам месяца па набыцці; в) зберагаю год па набыцці; г) збіраю гадавыя камплекты.

10. «Мастацтва» — гэта не толькі папяровае выданне. Якія яшчэ формы знаёмства са зместам часопіса Вы выкарыстоўваеце?
а) сайт www.kimpress.by/mastactva; б) pdf-версія на сайце; в) старонка «Мастацтва» на Facebook; г) pdf-версія на сайце kamunikat.org.

11. З якой рубрыкі ці аўтара Вы звычайна пачынаеце знаёмства з чарговым нумарам «Мастацтва»? Просьба згадаць ніжэй назву раздзела (музыка, выяўленчае мастацтва, кіно, тэатр, фотамастацтва), рубрыку ці прозвішча аўтара.

____

____

12. Якіх аўтараў «Мастацтва» Вы шануеце найбольш?

____

____

____

____

____

13. Каго з дзеячаў культуры і мастацтва Вы хацелі б пабачыць на старонках часопіса ў якасці аўтараў? (Назавіце прозвішчы.)

____

____

____

14. Ці згодныя Вы з наступнымі сцверджаннямі? (Можна пазначыць некалькі.) «Мастацтва» — гэта...
а) ...адзінае і незаменнае падобнага роду выданне ў краіне; б) ...звычайны, як для Беларусі, часопіс; в) ...часопіс, які часта мяне прыемна здзіўляе; г) ...часопіс, які часта мяне непрыемна ўражвае; д) ...часопіс, які адпавядае маім поглядам на свет; е) ...сучаснае выданне, якое развіваецца; ж) ...замшэлае выданне, якому не стае новай крыві; з) ...часопіс, якому можна верыць; і) ...часопіс, якому часам бракуе аб'ектыўнасці; к) ...выданне, якое вызначае трэнды і натхняе; л) ...часопіс прадказальны, а таму часам нудны.

15. Ці спраўджвае Вашыя чаканні чытанне «Мастацтва»?
а) так, гэта часопіс, які мне хочацца чытаць; б) часопіс мае пэўныя недахопы, але я шаную яго; в) так, хоць у мяне да яго ўсё больш заўваг; г) не, часопіс усё больш і больш для мяне нецікавы; д) не, цяперашняе «Мастацтва» мала шаную; е) не маю што сказаць.

16. Якія, на Вашую думку, наймацнейшыя бакі «Мастацтва»? (Дызайн, вёрстка, аператыўнасць, змест і інш.)

____

____

____

17. Якія, на Вашую думку, слабейшыя бакі «Мастацтва»? (Дызайн, вёрстка, аператыўнасць, змест і інш.)

____

____

____

18. Публікацый на якія тэмы павінна быць больш?

____

____

____

19. Публікацый на якія тэмы павінна быць менш?

____

____

____

20. Якімі сацыяльнымі сеткамі Вы карыстаецеся? (Можна згадаць некалькі.)
а) Facebook; б) Twitter; в) LinkedIn; г) Одноклассники; д) Вконтакте; е) не карыстаюся.

21. Пол
а) жаночы; б) мужчынскі.

22. Узрост
а) да 25 гадоў; б) 25-34 гады; в) 35-44 гады; г) 45-54 гады; д) 55-64 гады; е) вышэй за 65 гадоў.

23. Адукацыя
а) сярэдняя; б) сярэдняя спецыяльная; в) вышэйшая; г) магістратура, аспірантура, дактарантура.

24. Месца жыхарства
а) вёска; б) гарадскі пасёлак; в) горад; г) раённы цэнтр; д) абласны цэнтр; е) Мінск.

25. Дзе Вы працуеце?
а) у прыватнай фірме; б) у дзяржаўнай інстытуцыі; в) ва ўласнай фірме; г) вучуся; д) на пенсіі; е) часова не працую.

Гэта ўсё. Вялікі Вам дзякуй за час, які Вы прысвяцілі адказам на пытанні, што дазволяць нашаму часопісу скарэктаваць яго будучыню, разнастаіць змест і прыцягнуць новых аўтараў. Просім пазначыць Вашыя варыянты адказаў «птушкай», падкрэсліваннем альбо колерам і затым выслаць іх на адрас рэдакцыі поштай (220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77, 4 паверх, «Мастацтва»), электроннай поштай art_mag@tut.by, пакінуць на facebook.com/mastactva.

Увага! Анкета ананімная. Пададзеныя Вамі зваротныя адрасы з'яўляюцца справай добраахвотнай і адначасова пацвярджаюць Вашую згоду на атрыманне іх рэдакцыяй часопіса з поўным захаваннем ад перадачы неўпаўнаважаным асобам ці інстытуцыям.



Архітэктурны мадэрнізм савецкага часу

Да 80-годдзя Юрыя Градава

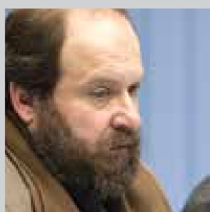


1.



2.

Выстава лаўрэата Ленінскай прэміі, заслужанага архітэктара Беларусі, прафесара кафедры мастацтваў Дзяржаўнага інстытута кіравання і сацыяльных тэхналогій БДУ, што працавала ў выставачнай зале кафедры, была прымеркавана да юбілею мэтра. Яна сталася нагодай абмеркаваць гісторыю развіцця беларускай і сусветнай архітэктуры першай паловы XX стагоддзя. Праз дзесяцігоддзі пасля з'яўлення хрэстаматыйных твораў дойліда становіцца відавочным сусветны маштаб яго даробка савецкага перыяду. Паразважаем пра дзейнасць Градава ў перспектыве «вялікага часу» архітэктуры і культуры.
У размове прымаюць удзел сам Юрый Градаў, яго калега Вальмен Аладаў, супрацоўніцы кафедры мастацтваў Вольга Бажэнава і Ірына Лобан. Мадэратар гутаркі — загадчык кафедры Ігар Духан.



Ігар Духан: Калі ў 1990-я з боку тэарэтыкаў і крытыкаў архітэктуры, мастацтва і дызайну ішоў імпульс, звязаны з раскрыццём авангардных, андэграўндных, нонканфармісцкіх тэндэнцый у савецкай культуры, то ў апошнія гады кірунак доследаў зямшчаецца. Мы не проста наноў адкрываем спадчыну 1950—1980 гадоў, але суадносім яе з нашым часам і бачым, што гэтая спадчына, асабліва 1970—1980-х, паводле свайго эксперыментальнага напружання і ўнутранага пасылу блізкая да мадэрнісцкага фармаўтварэння. Па сіле творчай энергіі яна пераўзыходзіць тое, што мы робім сёння. Такое адмысловае стаўленне да 1970—1980-х узнікла найперш у Заходняй Еўропе, у публікацыях і экспазіцыях. Эпоха пасля 1968-га была ўспрынятая як магутны імпульс сучаснасці, хутчэй мадэрнісцкага, чым постмадэрнісцкага часу. Важна і нам асэнсаваць асаблівы характар інавацыйнай форматворчасці, якая адбывалася ў рамках савецкай ідэалагічна дэтэрмінаванай культурнай сітуацыі. І гэта тое, што робіць выставу Юрыя Градава вельмі актуальнай... Было б цікава, каб Юрый Міхайлавіч расказаў пра тую атмасферу, у якой ён фармаваўся ў Маскоўскім архітэктурным інстытуце, што ў многім захаваў дух ВХУТЕМАСа.

Юрый Градаў: Мне пашанцавала вучыцца ў адным з самых прэстыжных вузаў СССР, сярод выкладчыкаў былі моцныя архітэктары. Напрыклад, Барыс Рубаненка, аўтар «Варот Мінска» на вуліцы Кірава, ён таксама ўдзельнічаў у распрацоўцы паваеннага генеральнага плана Мінска. На нас уплывала само асяроддзе, у якім мы існавалі.
Розныя настаўнікі ў выніку выхавалі ў нас самастойнасць. Ніколі ў жыцці я не зведаў пачуцця страху: займаліся горадабудаўніцтвам, прамысловай і сельскай архітэктурай. Мы з Вальменам Мікалаевічам умеем рабіць усё.

Вольга Бажэнава: Юрый Градаў уваходзіць у дзясятку дойлідаў, якія фармуюць, выяўляюць нацыянальную ідэю. Калі чытаеш прэсу, яму прысвечаную, сустракаеш наступнае, маўляў, малады архітэктар ехаў з Фрунзэ і выпадкова спыніўся не ў Кіеве, а ў Мінску. Аднак прыбыццё Градава ў нашу сталіцу — не выпадковасць. Юрый Міхайлавіч доўжыў класічную традыцыю, ужо запачаткаваную ў Мінску яго настаўнікамі. Вось «Вароты Мінска», спраектаваныя Рубаненкам, іншыя праекты, зробленыя старэйшым пакаленнем майстроў. Тут можна прасачыць глыбокую пераемнасць: Юрый Градаў родам з краёў, дзе працаваў Дыянісій, але самае цікавае, што ў 1950—1970-я ў Мінску дзейнічалі некалькі архітэктараў з тых жа мясцін. Мінск добра вытрымлівае класічную традыцыю, наш праспект яе выразна дэманструе.

Ігар Духан: Так, фармаванне нашага праспекта звязана з Маскоўскім архітэктурным інстытутам, яго магістральны архітэктар — Мікалай Паруснікаў, выпускнік гэтай установы. Я з задавальненнем вярнуся да сюжэта з нацыянальнай ідэяй, але цяпер мне б хацелася задаць пытанне і Юрыю Градаву, і Вальмену Аладаву, якія закончылі Маскоўскі архітэктурны інстытут на пяць гадоў раней. Гэтыя пяць гадоў былі вырашальнымі для айчыннага дойлідства, таму што са смерцю Сталіна змянілася стратэгія развіцця: пасля пышнага сталінскага

неакласіцызму паўстаў абноўлены мадэрнізм Хрушчова. Як гэтыя перамены адбіліся на падрыхтоўцы ў Маскоўскім архітэктурным інстытуце?



Вальмен Аладаў: Вельмі заканамерна, што мы пачалі размову з архітэктурнай школы. Справа ў тым, што маскоўская школа і ў 1950-х гадах, і ў 1960—1970-я давала самае галоўнае: паняцце пра архітэктуру як пра вялікае будаўнічае мастацтва, заснаванае на пэўных законах, створаных задоўга да нас. Наша архітэктура грунтуецца галоўным чынам на класічнай кампазіцыі, на ордэрнай сістэме. Аднойчы мы спыталі цудоўнага дойліда Аляксея Душкіна, чаму яго творы зроблены не паводле класікі. «Не, — адказаў той, — я працую ў класіцы, у мяне класіка ў восях». Чаму ўзнікае такая цікавасць да той архітэктуры, якая, здавалася б, адышла ад канонаў, але зачароўвае наш погляд? Архітэктура Юрыя Градава пабудавана паводле класічных законаў. Сёння паўстае шмат новых аб'ектаў, дзе пра іх забыліся, дзе першае і галоўнае жаданне архітэктара — зрабіць «неяк не так». Мне здаецца, мы вернемся да той — архітэктанічнай — архітэктуры. Яшчэ паспеем перадаць веды і прынцыпы маладым студэнтам...

Вольга Бажэнава: Калі глядзіш на працы Юрыя Градава, адчуваеш натуральны пераход ад будынка да аб'екта, да пластычнай скульптуры. Вельмі добра працуе любая вось — гарызантальная, вертыкальная, любая прастора — адкрытая і закрытая.

Гістарычна дойлідства Мінска было гарызантальным, яно ішло за натуральным рэльефам. Пасля 1968-га сталі ўзнікаць вертыкалі. 1968 год заходні культурны аналітык Леа Стэйнберг назваў стартам постмадэрнізму. Для архітэктуры сацыялістычных краін і Савецкага Саюза гэта азначала прыкладна тую ж свабоду пластычных і стылістычных рашэнняў, як у Заходняй Еўропе і Амерыцы. Пашырыўся спектр традыцый, да якіх апасродкавана звярталіся дойліды ў праектаванні жылых і грамадскіх будынкаў.

Пры гэтым заставаліся важнымі ўсе задачы Афінскай хартыі 1932 года, што заклікала да ансамблевага будаўніцтва гарадоў, якія павінны былі быць у адпаведнай меры і дэмакратычнымі, і рэпрэзентатыўнымі. Індустрыялізацыя, стандартызацыя будаўніцтва суправаджаліся ў Мінску ўзвядзеннем моцных па сваёй канструктыўнасці прасторавых комплексаў Паркавай магістралі (праспект Пераможцаў), Ленінскага праспекта ў раёне вуліцы Філімонава (цяпер праспект Незалежнасці).



3

Ігар Духан: Хацеў бы вярнуцца да пытання пра нацыянальную і рэгіянальную архітэктуру. Для Юрыя Градава і Вальмена Аладава стаяла задача не толькі асэнсаваць папярэднюю культурную традыцыю і мясцовы ландшафт, але й зразумець, якое тут сонца, тобок — падкрэсліць якасці месца і зрабіць крок па стварэнні Мінска. У сталіцы на той час існаваў гістарычны цэнтр, заснаваны паводле прынцыпаў горадабудаўніцтва XVI стагоддзя. І ўсе архітэктары, у тым ліку тыя, што прыбылі ў Мінск у 1944-м дзеля рэканструкцыі, разумелі значнасць нашага невялікага цэнтра. Гэта ёсць у іх запісах і справаздачах. Далей — была серыя вялікіх горадафармуючых аб'ектаў Лангбарда. Гэты архітэктар некалькімі магутнымі масамі сфармаваў даваенны сілуэт Мінска. (Нездарма Лангбард паўтараў: «Беларуская архітэктура пачынаецца з мяне». Даволі мадэрнісцкае сцверджанне.) І наступны этап развіцця Мінска: пасляваенная праца вялікай групы ленінградскіх, маскоўскіх і мясцовых архітэктараў, дзе маскоўскія задавалі тон, дамінаваў Мікалай Паруснікаў са сваёй канцэпцыяй. Вось тры архітэктурныя ландшафты, у якія павінны былі ўвайсці і Юрый Градаў, і Вальмен Аладаў. Мне здаецца, што пералічаная паслядоўнасць вобразаў мае непасрэдныя адносіны да фармавання нацыянальнай архітэктуры, нацыянальнага вобраза месца.

Вольга Бажэнава: Важны акцэнт у краявідзе Мінска — плошча Якуба Коласа, спраектаваная Юрыем Градавым. Мне было цікава чытаць яго развагі пра змены ландшафту, які там сапраўды вельмі моцна перайначваўся, што тады было надзвычай смела. Юрый Міхайлавіч парушыў ранейшы рэльеф, падняў частку плошчы, дзе сёння стаіць помнік Якубу Коласу, выдзеліў зялёную зону, пасадзіў бярозкі, елкі. Цяпер гэта ўспрымаецца як кавалак жывой прыроды Беларусі.

Юрый Градаў мае істотную якасць: умее слухаць іншага. І *іншым* для яго, архітэктара, з'яўляецца прырода як найвялікшая аснова нацыянальнай культуры. Градаў ашчадна ставіцца да таго, што зрабілі і робяць яго калегі. Скульптар Азгур стварыў вялізны манумент, які, здаецца, цяжка было б некуды ўпісаць, але ён «сеў» на запраектаванай Градавым плошчы — побач з тонкай бярозкай, побач з вадой. Плошча выдатна ўпісалася ў магістралі Мінска. У гэтым уменні чуць прыроду, а створанае раней адчуваць як гісторыю, і ёсць праява нацыянальнага. Рэльеф зямлі — гэта тыя формы і межы, якія дазваляюць выявіць прыгажосць прыроды, а архітэктар спрыяе замацаванню гэтых рытмаў, тым самым падкрэслівае асаблівасці нашай культурнай прасторы. Калі мы кажам пра нацыянальнае, маем на ўвазе не арнамент, а тое, што выяўляе сувязь творцы з зямлёй. «Глебавы» падыход увасобіўся ў многіх пакаленнях еўрапейскіх майстроў. Глеба, якая дазваляе звязаць Мінск з песняй, з вёскай, дзе ты вырас, дзе жыла бабуля...

Ігар Духан: Архітэктура — тое вялікае мастацтва, якое робіць глебу і зямлю адкрытымі, выяўленымі. Яна падкрэслівае рэгіянальныя асаблівасці святла праз святлацоневую прастору, праз ко-

лер. Вы вынайшлі новыя вобразна-пластычныя гарызонты беларускага дойлідства. Калі вы ўпершыню ўбачылі Мінск, як аднесліся да горада і як вы ставіцеся да яго цяпер?

Юрый Градаў: Я ехаў не ў Мінск, а да вялікай вады. У мяне было жаданне выйсці на шырокі прастор, туды, дзе ёсць рака. Бо я нарадзіўся ў рэгіёне, дзе шмат вады. Першае ўражанне — праспект, цэнтр горада. Было відавочна, што ён адбыўся, аўра праспекта сумаштабная прасторы. Успрыняў яго як эталон высокага мастацтва.

У архітэктуры ланцужок часу неразрыўны, мы знойдзем суперсучасныя рашэнні і ў старажытнасці. Калі фармаваў сваю выставу, шукаў, што ў мяне галоўнае, якое ўсё аб'ядноўвае. Я не бачу мяжы паміж рознымі маімі перыядамі, бо самае істотнае для архітэктара — каб яго аб'екты вытрымлівалі выпрабаванне часам. І яшчэ адна рэч, што лучыць мае працы, — павага да прыроды, да ландшафту, да асяроддзя, у якім працуеш. Важна ўвайсці з прыродай ва ўзаемадачыненне. Не падначаліць яе, а зрабіць галоўным героем. Таму, напрыклад, помнік Янку Купале зняты з пастаменту. Дарэчы, толькі тады народзіцца твор манументальнай скульптуры, калі ў яго задуме ўдзельнічае архітэктар.

Вось унікальная скульптурна-пластычная кампазіцыя «Астраном» на плошчы Зорак у цэнтры Магілёва. Скульптар Уладзімір Жбанаў спачатку не ўспрыняў ідэю Троннага зала, а прыбярыце зараз тое, што навокал: губляецца прастора, ансамбль разбураецца.

Ігар Духан: Хатынскі ансамбль сёння ўспрымаецца як цалкам авангардны твор. Востра выстрэльвае вобраз, адразу схоплівае цябе. Інтэнсіўны настрой, асаблівае густое паветра.

Юрый Градаў: Мы ўзялі за аснову гістарычную праўду. Кожны элемент там на сваім месцы, кожны мае вобразны пачатак. Рухнулая страха хлява ператварылася ў вобраз нашэсця. Гэта страха нашага агульнага дома. Месца пахавання — вобраз памяці. Першы зруб новай хаты: адбылася трагедыя, але рэспубліка працягвае жыць. Помнік бацькі з сынам — вобраз пакут.

Маё сённяшняе прачытанне «Хатыні»: сімвалічны храм, дзе купал — неба, сцены — лес, які акаляе хатынскую паляну, ландшафт паўтарае ў мініяцюры прыроду Беларусі. Званіца — 26 званоў на хатынскім полі. Іканастас — тры бярозкі.



4·

Былі прапановы паставіць тут каплічку, каб прадстаўнікі ўсіх канфесій маглі аддаць даніну загінулым, але я лічу гэта няправільным. Там няма нейкай адной кропкі для ўскладання кветак, кожны можа прыйсці пакланіцца ў любое месца.

У хатынскім мемарыяльным ансамблі парушаны звычайны сцэнар. Можа, таму ён сёння глядзіцца сучасным: мы адкрываем помнік у кульмінацыйнай кропцы — у месцы трагедыі. Былі размовы, што нельга праз кульмінацыю два разы правесці, што мы пачынаем і вяртаемся да гэтай кропкі напятасці...

Ігар Духан: Хатынь як храм... Гэта разуменне храма на этапе фармавання візантыйскай архітэктуры, свет як храм, храм як свет. З тых аб'ектаў, якія Юрый Градаў рабіў у рамках мемарыяльнай тэмы, паводле экспрэсіўных якасцяў мне найбольш цікавы комплекс «Кацюша». Гэта метад працы сучаснага мастацтва, калі машына, зброя ставіцца на пастамент — як рэплікі рэальных аб'ектаў.

Юрый Градаў: Стаяла задача ўвекавечыць першы залп «Кацюшы». Трэба было зрабіць помнік хутка і з выкарыстаннем простых матэрыялаў. Мы закавалі машыну ў метал, колы і шкло закрылі і пафарбавалі ў белы колер. Машына ператварылася ў твор. Знайшлі вобраз батарэі — выкарысталі бетонныя апоры. Цяпер жа, на жаль, усё перафарбавалі ў зялёны колер.



Ірына Лобан: У Юрыя Міхайлавіча шмат аб'ектаў, сапсаваных чужымі «ўдакладненнямі». Цэласная задума аказваецца разбуранай, твор прачытваецца зусім па-іншаму...

Юрый Градаў: Так, выставачны павільён — былы павільён ВДНГ. З'явілася ідэя зрабіць яго на тры метры ніжэй і вынесці трохметровыя фермы на страху. Гэта была незвычайная ідэя, бо нават Цэнтр Пампіду, дзе камунікацыі выведзены вонкі, з'явіўся пазней. Але Уладзімір Кароль сказаў, што ніхто нідзе фермы не паказвае, іх хаваюць. Вось і схавалі.

З «Нямігай» — свая гісторыя. Станцыі магло не быць, бо трапілі на раскоп. Разам з «Метрапраектам» знайшлі рашэнне: зрабілі два ўзроўні. Нейкія ўскладняючыя абставіны дапамагаюць знайсці арыгінальныя рашэнні.

Ігар Духан: Дзякуючы працы вялікай колькасці яркіх майстроў архітэктура Беларусі ў 1970—1980-я была вельмі выразнай. Існавала разуменне таго, што дойлідства — высокае мастацтва. І гэта тая якасць, якая сёння імкліва знікае і з прафесійнага асэнсавання, і з грамадскага.

Станцыі метро, зробленыя Юрыем Міхайлавічам у суаўтарстве, выглядаюць вельмі ярка на фоне савецкай архітэктуры метрапалітэна 1980—1990-х гадоў. «Няміга» надзвычай цікавая ў плане новай нацыянальнай традыцыі: адбывалася стварэнне тонкага вобраза гістарычнага Мінска.

Вольга Бажэнава: У часы, калі Юрый Градаў ствараў свае знакамітыя аб'екты, архітэктар быў рэжысёрам, сцэнографам і акцёрам адначасова. Яму адводзілася пэўная прастора, якую ён захоўваў, выяўляў. Сучасны дойлід абмежаваны нейкай кропкай. Час Юрыя Градава быў

шчаслівым: майстар мог распараджацца прасторай як дэміург. У Хатыні прастора выяўлена незвычайна, на мяне найбольш уздзейнічаюць каркасы пакінутых дамоў. Праца з пустатой — вышэйшы пілатаж. Як можна арганізаваць пустэчу так, каб яна прамаўляла, прычым прамаўляла настолькі глыбока, што стала сімвалам Беларусі як партызанскай краіны? Мне ў нейкай ступені не так важная селіханаўская скульптура. Я там і так шмат разумею для сябе надзвычай важнага. Разумею краіну, якая змагаецца і перамагае, якая змагла выстаяць. Праца з карункамі архітэктуры ўражвае. Усюды. Прамаўляе аб'ём і тое, што паміж. Юрый Градаў прадстаўляе класічную традыцыю ў сваім імкненні да ансамблевасці, вобразнасці, пластычнасці. У 1960-я адбыўся выбух цікавасці да іконы — знакавага мастацтва, якое ўмела прамаўляць пустатой, ценем, умела выбудоўваць кампазіцыі так, што можна было дацягнуцца да неба. Цяпер гэта выглядае вельмі сучасна. Архітэктура — знак, і ў творчасці Юрыя Градава менавіта гэта дае ёй права не толькі функцыянаваць, але адухаўляць і ўпрыгожваць Мінск, шырэй — нашу зямлю.

Ігар Духан: Калі мы гаворым пра ікону, то разважаем пра рэчыва асаблівага роду, якое бліжэй за ўсё да платонаўскага паняцця «хоры». Юрый Градаў у архітэктуры стварае іконную прастору. Час падагульніць... Мы ўсе прайшлі праз эпохі постмадэрнізму і постпостмадэрнізму. Мы ўсе былі ў гэтым перыядзе вельмі ўзбуджанымі. Нам здавалася важным і цікавым тое, што разбурала дыскурс татальнасці, пэўныя стэрэатыпы, у тым ліку ў архітэктуры. Многія з нас у эпоху постмадэрнізму былі зачараваны своеасаблівай фрагментарнасцю, прыватным, якое пераважала глабальнае. Мы памятаем, як крытыкаваўся ансамбль як катэгорыя і стратэгія мастацтва архітэктуры. Некаторыя самыя вагомыя аспекты дойлідства застаюцца істотнымі. Архітэктура пераводзіць нас з сітуацыі фрагментарнасці і паўсядзённасці ў цалкам іншы слой быцця. Яшчэ адзін чыннік здаецца мне важкім: дойлід валодае ўнікальнай здольнасцю да сінтэзу, яднаючы ў сваім творчым акце стыль жыцця, прастору, ідэалогію. Ён містычным чынам усё пераплаўляе і ў выніку выдае кароткі, сціснуты, знакавы, кампактны арт-аб'ект. Не ведаю, ці здольны на гэта нехта, акрамя мастака. Выстава твораў Юрыя Градава паказвае: архітэктура — адзін з важнейшых складнікаў, што робяць нашае жыццё асэнсаваным, іншым. Нам трэба зразумець, як у сучасных формах гэтае мастацтва можа — ужыву тут нетрывіяльнае слова — адрадзіцца.

Падрыхтавала Алеся Белявец.



5.



6.

1. Мемарыяльны комплекс «Хатынь». Архітэктары Юрый Градаў, Валянцін Занковіч, Леанід Левін. Скульптар Сяргей Селіханаў. 1968—1969.
2. Мемарыяльны комплекс «Кацюша». Архітэктары Юрый Градаў, Валянцін Занковіч, Леанід Левін. Орша. 1966.
3. Скульптурна-ландшафтная кампазіцыя «Помнік Якубу Коласу». Скульптар Заір Азгур, архітэктары Юрый Градаў, Леанід Левін. 1972.
4. Скульптурна-ландшафтная кампазіцыя «Помнік Янку Купале». Скульптары Анатоль Анікейчык, Леў Гумілеўскі, Андрэй Заспіцкі, архітэктары Юрый Градаў, Леанід Левін. 1972.
5—6. «Астраном» на плошчы Зорак у Магілёве. Скульптар Уладзімір Жбанаў, архітэктар Юрый Градаў. 2003.

Мінскі люты Лявэрня

Сяргей Харэўскі (тэкст) / Сяргей Ждановіч (фатаграфіі)






Кароткім пахмурным днём, калі па разлогах нашае зямлі дзьмуў сцюдзёны вецер, а рэкі, скутыя льдом, зіхцелі свінцом люстэркаў, бухматыя дужыя коні рассякалі белы шлях, гулка б'ючы ў званочкі і пакідаючы за сабою вэлюм гарачае пары. Тройчы пераехаўшы выгіны Дняпра, у студзеньскі край патрапіў французскі мастак Барталамей Лявэрнь. Зіма 1840 года была марознай і снежнай, што знаны класік-марыніст дакладна і дэтальна выявіў у сваіх падарожных малюнках. Вось — манументальны касцельны мур, аблямаваны пілястрамі з мудрагелістымі капітэлямі ў Дуброўне, а за ім — спічастыя купалы і шатры цэркваў, прыцярушаныя снегам, а вось — дыхтоўныя гмахі езуіцкага калегіума ў Оршы, над зледзянелай Аршыцаю, па якой, як па коўзанцы, лоўка ідзе нейкі чалавек.
Снежная краіна...

Выдатны марыніст, партрэтыст, анімаліст і пейзажыст, Лявэрнь нарадзіўся ў 1805 годзе ў Тулоне ў бюргерскай сям'і. Сваю першую мастакоўскую навуку атрымаў пад кіраўніцтвам П'ера Лятура, славутага тамтэйшага графіка, правансальскага паэта. А затым Барталамея звабіла падарожнае жыццё. Амаль тры гады, з 1826 па 1829-ы, ён вандраваў на караблі «Астралябія», будучы сакратарам камандора Жуля Дзюмон Дзюрвіля, слыннага першапраходца палярных паўднёвых шыротаў і неабсяжных акіянічных разлогаў. У складзе гэтае славутае французскае экспедыцыі Лявэрнь першым з прафесійных мастакоў пабываў у Тасманіі і ў Новай Зеландыі, на сотнях іншых астравоў і ў самых далёкіх кутках нашае планеты. Ён маляваў класічныя партрэты каралеўскае сям'і Гаваяў, гарады і парты, птушак і рыб, сюжэтныя кампазіцыі сустрэч вандроўнікаў з тубыльцамі, сцэны паляванняў і экзатычных цырымоній. Мастакоўскі даробак Лявэрня з тае экспедыцыі стаў яго неацэнным унёскам у сусветную скарбніцу навукі і гісторыі.
А затым былі яшчэ два падарожжы вакол свету (1830—1831 і 1836—1837), дзе мастак выступаў ужо і як праваднік, знаўца геаграфіі і нораваў самых розных народаў...
Ён жа ілюстраваў вядомыя еўрапейскія атласы Навуковай камісіі па вывучэнні Поўначы. У жніўні 1839-га далучыўся да палярнай экспедыцыі ў Хамерфесце ў Нарвегіі, адтуль прайшоў праз Лапландыю, Фінляндыю і Расію да Беларусі, куды прыбыў у студзені 1840-га і амаль месяц ехаў па нашым краі да Мінска. Першы малюнак Лявэрнь зрабіў амаль адразу па прыездзе ў Мінск, абессмяроціўшы ягоную панараму, што як на далоні раскрывалася на подступах да горада — з Траецкае гары, паўз якую пралягаў Стара-Барысаўскі тракт, што вёў са Смаленска. Кожнага, хто ехаў у наш горад па гэтай галоўнай тады дарозе, сустракаў менавіта такі выгляд: бачна да драбностак усё, што было ў Мінску, — дзясяткі дамоў, велізарны касцёл дамініканцаў, шпіцы касцёла бенедыктынак, мноства купалоў і званіц... І мы ведаем нават дакладную дату, калі быў зроблены гэты малюнак, што пасля шырока разышоўся па свеце ў выглядзе дыхтоўных літаграфій, — 2 лютага 1840-га!
Сёння месца, адкуль маляваў Лявэрнь, знаходзіцца блізу скрыжавання вуліц Куйбышава і Камуністычнай, але пракаветны відарыс часткова засцяць паваенныя будынкі і шаты цяністых паркаў. Аднак у прамежках між забудоваю і дрэвамі мы ўсё яшчэ бачым тую ж самую панараму, што бачыў французскі мастак-падарожнік у далёкім 1840 годзе, — адноўленыя цяпер царкву Святога Духа і ратушу, якія зноў стаяць на сваіх месцах, былы езуіцкі сабор, кляштары бернардынцаў ды тузін камяніц, што цудам ацалелі да нашых дзён... Менавіта ад сучаснай Куйбышава — а раней яна звалася Шырокай — і пачыналася славутая дарога на Смаленск...
Барталамей Лявэрнь пражыў у Мінску больш за два тыдні. Што мог рабіць гэтымі днямі здарожаны вандроўнік-мастак? Шукаць крыніцы натхнення. Вось раптам вызірнула сонца і правяло доўгія цені скрозь марозную цішыню па пушыстым чыстым снезе. Наступны малюнак нашага горада, выгляд на Саборную плошчу, Лявэрнь зрабіў 16 лютага. Літаграфіі менавіта з гэтай выявай надоўга сталі эрзацным, класічным вобразам Мінска сярэдзіны XIX стагоддзя. Часцяком іх расфарбоўвалі паводле эскізаў Барталамея Лявэрня, надаючы малюнку тую глыбіню і пэўную легкаважнасць, шчыгольскасць, што гэтак імпануе нам сёння. У творы мы бачым яшчэ ратушу, абсаджаную векавымі пірамідальнымі таполямі, увесь комплекс кляштара і калегіума езуітаў з саборам і слыннай званіцаю, дом калекцыянера-мецэната Ежы Кабылінскага, фрагменты палацавага ансамбля Пшэздзецкіх ды старасвецкага Гасціннага двара... Сёння тут шмат што змянілася, але асноўныя аб'екты ацалелі, і па іх мы лёгка можам расчытаць і ўявіць, дзе і што было ў тую далёкую зіму.
З Мінска Лявэрнь яшчэ тыдзень дабіраўся да Вільні, а праз месяц пакінуў наш край назаўжды.
Роўна праз год, 1 лютага 1841 года, ён быў прызваны ў Парыж, каб прадставіць вынікі сваёй грандыёзнай мастакоўскай экспедыцыі — сотні карт і планаў. Аўтар сам удзельнічае ў выданні больш сотні літаграфій паводле ягоных малюнкаў. Вялікія атласы Лявэрня выклікалі цікавасць Акадэміі выяўленчых мастацтваў Францыі, дзе быў сабраны адмысловы камітэт для ацэнкі мастацкіх дасягненняў палярнае экспедыцыі. Велізарная колькасць гравюр у розных жанрах знайшла самую высокую адзнаку французскіх творцаў — калег Лявэрня. Сучаснікі называлі ягоныя працы «жывымі дагератыпамі», указваючы на тое, што ніводнае фота не заменіць непасрэднага ўдзелу майстра.
У 1842-м як мастак і марскі афіцэр Барталамей Лявэрнь быў прыкамандзіраваны да экспедыцыі, каб зафіксаваць віды партоў Алжыра і Туніса. Лявэрнь працаваў над складаннем карт, планаў і малюнкаў узбярэжжа Паўночнай Афрыкі да верасня 1850-га. Гэты перыяд прынёс яму грандыёзную славу жывапісца-марыніста. Затым мастак вярнуўся ў Парыж, каб экспанаваць свае працы і прэзентаваць вялізны творчы даробак за гады, праведзеныя ў Міжземнамор'і.
Лявэрнь скончыў сваю невераемную кар'еру падарожніка ў Тулоне ў 1863 годзе і ціха памёр у 1871-м у правансальскім мястэчку Карсэ, на поўдні Францыі. А яшчэ за год да таго, у першай жа кнізе па гісторыі мастацтва Аўстраліі, ён — французскі творца-вандроўнік — быў далучаны да ліку найвыбітнейшых аўстралійскіх мастакоў. На жаль, беларусы пра тое не парупіліся. А пэўна ж недзе ў Парыжы і Тулоне можна яшчэ расшукаць арыгіналы лявэрнаўскіх малюнкаў, шкіцаў, накідаў, акварэляў, зробленых майстрам у Мінску ды іншых беларускіх гарадах! Ёсць тамсама і ягоныя дзённікі, падарожныя нататкі і лісты, якія ён дасылаў адсюль у Парыж.
Барталамей Лявэрнь правёў у Беларусі блізу двух зімовых месяцаў у пачатку 1840-га. Ён наведаў наш край у эпоху драматычных зломаў — апагея прыгоннага рабства, «разбору» шляхты, гвалтоўнай русіфікацыі, ліквідацыі царкоўнай Уніі, выгнання каталіцкага манаства і запусцення сотняў іх кляштараў, касацыі дзеяння звычаёвага права, Статута ВКЛ, магдэбургскіх вольнасцей... У Лявэрня, чалавека надзвычайных здольнасцей і вялікага таленту, быў час, каб дазнацца пра ўсё гэта. Але ён убачыў наш край у невымоўным хараստве, у элегічнай зімовай цішыні. Убачыў такім, якім яго сталі ведаць у цэлым свеце дзякуючы літаграфіям, зробленым паводле арыгінальных малюнкаў славутага французскага майстра. І, пільна ўглядаючыся ў творы Барталамея Лявэрня, пазнаючы сваю сталіцу, Мінск, мы міжволі ўздымаемся над трывогамі часу, усведамляючы: мінецца ўсё, а мастацтва застанецца на вякі...

1. Выгляд Мінска з боку Смаленскай дарогі. 2 лютага 1840. Літаграфія. 1841.
2. Від на Саборную плошчу. 16 лютага 1840. Літаграфія. 1841.
З фондаў Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь.

The FEBRUARY issue of *Mastactva* magazine greets the reader with the *Coordinates* rubric. The regular columns by Siargey Kharewski, Dzmitry Padbiarezski, Liubow Gawryliuk, Natallia Garachaya, Tattsiana Mushynskaya and Zhana Lashkievich will provide you with guidelines for every kind of art (p.2).
Literally About the Visual? You are welcome. In a short explanatory dictionary on the pages of Mastactva, Natallia Garachaya gives a concise and intelligible commentary of contemporary art notions and terminology (p.6).
The Personality of the issue is Georgi Likhtarovich. As a remarkable person, he will have to answer ten unusual questions of Dzmitry Padbiarezski's (p.8).
The next rubric is *Reviews/Critiques.* The most important and interesting events in the country's cultural field are discussed by Arkadz Shpunt (exhibition «The Art of Restoration. Magic of Mastery» at the National Art Museum, p.9); Valiantsin Piepialiayew (Mother Courage and Her Children at the Ч Theatre, p.10); Viera Gudziey-Kashtalyan and Tattsiana Mushynskaya (Shalom Aleichem! Peace Be to You, People! At the Belarusian Music Theatre, p.12); Alena Rudaya (Festival of Performance at the Cotemporary Arts Centre, p.14); Hanna Samarskaya («Georgian Video Art» at the Ў Gallery, p.15), Tattsiana Mushynskaya (Thumbelina of Marya Viezhnaviets' Ballet School, p.16); Andrey Yankowski (Ivan Siemiletaw's exhibition «The Changeability of Reflection», p.17); Zhana Lashkievich (Festival of Theatre Art «Slavonic Theatre Gatherings» in Gomel, p.18); Anton Sidarenka (review of the new films of the Letapis Studio, p.20); Liubow Gawryliuk (Festival of Israeli Film, p.22) and Katsiaryna Lyavonava (Mobile Film Festival, p.24).
Talks about the Exhibition of Alena Sysun «Gathering What Has Been Wasted», which took place at the Museum of Contemporary Visual Arts, are conducted by Volha Rybchynskaya and Igar Korzun (Amid Trees and Birds, p.26).
Alesia Bieliaviets offers an interview with Ales Rodzin at the painter's *Art Studio* in Minsk. The colour peculiarities of countries, their energetics and the road are treated in the article The Berlin Scope and the Minsk Dreams (p.30).
In the *Dressing Room* rubric you are going to meet Tattsiana Gawrylava, a soloist of the Opera and Ballet Theatre (Just a Soprano, interviewed by Tattsiana Mushynskaya, p.32).
The February *M-Project* has to do with the opinion poll «What changes should be made in the magazine for it to become influential?» With interest, we consider for our benefit the ideas of our readers – theoreticians and practitioners of various kinds of art (p.36).
The *Theme* of Number 2 is architecture. The round-table discussion prepared by Alesia Bieliaviets is dedicated to the history of the development of the Belarusian and world architecture of the first half of the 20th century. But first and foremost, it is concerned with Yury Gradaw's creative achievements during the Soviet period in the perspective of the 'great time' of architecture and culture (The Architectural Modernism of the Soviet Time, p.42).
The scholar of art Siargey Kharewski and the photographer Siargey Zhdanovich invite the reader to take part in the next *Walk About the Town.* What did Minsk look like 175 years ago? The world saw it through the eyes of the famous French travelling artist Bartholome Lavergne. Lavergne's February in Minsk (p.46).
Traditionally, the publication is concluded with the introduction of a representative of the young generation of artists — *Generation NEXT.* Natallia Garachaya on Anro (p.48).

Анро (Андрэй Рогач)

Наталля Гарачая

У лютым 2013-га з'явіўся першы жывапісны твор таленавітага маладога фатографа Анро. Карціна «Твар у цені» перакрэсліла ўвесь папярэдні пошукавы шлях мастака і адкрыла магчымасць гаварыць з гледачом двухмернай мовай палатна і фарбаў. У траўні таго ж года ў рамках групавой выставы «Структурызацыя» аўтар падсілкаваў свае дзеі пісьмовай працай «Разважанні пра мастака, пра твор, пра гледача і пра сувязь паміж імі». Анро вызначыў для сябе структуру ўзаемаадносінаў арт-аб'екта з асяроддзем — аўтарам, гледачом, інстытуцыямі і гісторыяй. Па словах мастака: «На карціне — твар, які я ўбачыў на далёкім плане ў фатаграфіі. Яна адлюстроўвала візіт Конрада Адэнаўэра ў Маскву 9 верасня 1955 года. Мяне ўразіў гэты падзелены святлом і ценем твар, у ім чытаецца ўся дваістасць пасляваеннай абстаноўкі». За гэтым аблічам было безліч іншых, узніклі праект «LOST» і новая мастацкая філасофія для былога фатографа: жывапіс альбо здымак — гэта толькі матэрыял, які раскрывае тэму пошуку лепшага рашэння для ўвасаблення задуманага.



Анро нарадзіўся ў 1987 годзе ў Смаргоні, Беларусь. Мастацкую адукацыю атрымаў у Маскоўскім каледжы імя Красіна. Удзельнік шматлікіх калектыўных выстаў. Жыве і працуе ў Смаргоні.

Фрэнсіс Бэкан вывaрочваў вантробы, Люсьен Фрэйд вывaрочваў мозг, даследуючы і выстаўляючы напаказ страх перад сконам, называючы жыццё прэлюдыяй смерці і не саромеючыся глядзець на чалавечую плоць, якая памірае. Жывапіс лепшых прадстаўнікоў «Лонданскай школы», утворанай у сямідзясятых гадах мінулага стагоддзя, знаходзіцца «па той бок задавальнення».
Малады аматар традыцыйнага падыходу да актуальнага мастацтва (праз алейны жывапіс і спадчыну экспрэсіяніпсцкай рэцэптуры), Анро скіроўваецца да разваг над цялеснасцю, спрабуе скуру на дотык, вынаходзіць уласную тканку чалавека, рэчыва, з якога ствараецца асоба. Аўтар вывaрочвае ўспрыняцце выявы чалавека, дазваляе згубіць цэнтр, пачатак, утварае кульмінацыю ў самым неспрыяльным месцы... і ставіць кропку ці пытальнік толькі тады, калі глядач сам вырашыцца на гэта. Шматлікія фотаздымкі ствараюць ілюзію таго, што мы дасканала ведаем, як выглядае блізкі чалавек, нам знаёмая кожная рыска, але што абагульняе гэтую безліч здымкаў і адлюстраванняў? Якая яна, цэльная выява? І што застанецца, калі знікнуць адбіткі і згубяцца фатаграфіі? Пытанне паўстала з праекта «LOST», тэма якога — вывучэнне праблемы знікнення людзей. «Чым больш я працую над праектам, тым больш думаю пра тое, што зніклыя без вестак — паказчык недасканаласці грамадства і чалавека ў прыватнасці, і звязана гэта, у першую чаргу, з адсутнасцю любові. Чалавек у вялікай ступені самотнік, але чаму ён такі, што робіць яго жорсткім, што спараджае пакуты, як не навакольныя ўмовы, у якіх чалавек не жыве, а выжывае? Хіба гэта не ад адсутнасці любові, бо менавіта яна робіць чалавека чалавекам...» — кажа аўтар.
Банальнасць і супярэчнасці сучаснага жыцця спараджаюць раздражненне, агіду, трывогі і фрустрацыі, якія мастак перадае пры дапамозе вуглаватых, паламаных ліній, хуткіх і грубых мазкоў, кантраснага каларыту. Чалавек, прастора, час — тры «слупы», на якіх трымаецца абраная Анро тэма. У жывапісе творца абапіраецца на фота- ці кінакадры, таму яго працы рэалістычныя і ў асноўным дакументальныя. Фотаздымак дае магчымасць бачыць далей і заўважаць больш. Экзістэнцыяльныя папругі маладога майстры відавочныя — поруч з вечнымі пытаннямі пра смерць, адзіноту, неабароненасць і закінутасць чалавека ў свеце, мастак даследуе ўласную прыналежнасць да працэсу назірання і магчымасць агучваць свае пытанні.
Арно пазбаўляе нас неабходнасці разважаць пра актуальнасць падачы яго твораў ці патрэбу тлумачэння канцэпцыі. Мы будзем углядацца ў пранізлівыя твары зніклых і адчуваць, як яны здабываюць форму.



Анро. «Твар у цені». Алей. 2013.

У лютым Мінск прымаў III Адкрыты форум эксперыментальных пластычных тэатраў «ПлаStформа — 2015». Агляд фэсту чытайце ў наступным нумары.

На здымку: Анастасія Лапцінская ў спектаклі «Gold-Kopf». Ідэя і кампазіцыя сцэн Юркі і Таццяны Дзіваковых. Laboratory Figures Oskar Shlemmer (Магілёў).

Фота Сяргея Ждановіча.



Аформіць падпіску на «Мастацтва» можна на сайце belpost.by (раздзел «Інтэрнэт-плацяжы»).

ІНДЭКС 74958. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.